Kunstgeschichte

Die Entwicklungsgeschichte der barocken Bühnendekoration in ihren Wechselbeziehungen zur bildenden Kunst

Teildruck

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung des Doktorgrades bei der Philosophischen Fakultät der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau

vorgelegt von

Hans Tintelnot

aus Lemgo

Berlin 1938

Referent: Prof. Dr. Frey
Korreferent: Prof. Dr. Merker

Examen rigorosum: 17. Februar 1937

Teildruck, gedruckt mit Genehmigung der Hohen Philosophischen Fakultät
der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Die Arbeit erscheint in erweiterter Form und mit Bildteil als Buch unter dem Titel
„Barocktheater und barocke Kunst" im Verlag Gebr. Mann, Berlin, 1939.

Die Fest- und Theaterdekoration des Manierismus

Unmittelbar nach der Jahrhundertmitte bricht sich eine neue Auffassung der Raumdarstellung auf der Bühne Bahn, die der Stilentwicklung von Architektur und Malerei genau zu entsprechen beginnt. Wie in der Tafelmalerei das System der strengen Zentralperspektive und der reliefartigen Vordergrundskomposition verdrängt wird, wie in der Architektur ein ganz neues Verhältnis vom Menschen zum Raum einsetzt, wie die klare Addition der Bauglieder der Renaissance einem neuen Problem, dem der organischen Tiefenachse im Baukörper, weichen muß, so setzt sich auch für die Theaterinszenierung und das Bühnenbild ein neues Raumempfinden durch. Die flächenhafte, breite Renaissancebühne verschwindet und macht einer neuen Raumbühne Platz. War in der Bühne der Hochrenaissance die zentralperspektivisch konstruierte Winkelrahmenarchitektur des Bühnenhintergrundes unbegehbar, so ist nun der Manierismus bestrebt, das Gesamtfeld der Spielfläche in die Bildbühne einzubeziehen. Das Spiel soll nicht mehr vor einer neutralen, nicht aktiv in den Spielablauf einbezogenen Winkelrahmen-Reliefarchitektur, sondern inmitten dieser Architektur stattfinden. Die Bildbühne soll sich also organisch vom Vordergrund in den Hintergrund erstrecken. So verwirklicht sich auch im Bühnenbild ein neues Verhältnis vom Menschen zum Raum: in dem Streben nach einer für das Spiel und seine Inhaltsbedeutung wesentlichen Eroberung des Tiefenraumes und nach Aktivierung des gesamten Bildraumes auf der Bühne.

Bahnbrecher dieser neuen Tendenzen des 16. Jahrhunderts wird Giorgio Vasari (1511—1574). Seine Bedeutung für die Theatergeschichte hat man bisher nur in seinen „Viten" als Quellen zur Betrachtung des Renaissancetheaters der Genga und Romano gesehen (29). Dabei läßt sich genügend Material erbringen, das diesem besonders schaffenskräftigen Manieristen gerade in der Entwicklung zum Barocktheater eine beachtliche Rolle zuweist. Die Tätigkeit Vasaris für das Theater fällt hauptsächlich in die Zeit nach 1555, wo er vornehmlich in Florenz arbeitete. Es sind die entscheidenden Jahre der Ausreifung des Florentiner Manierismus, in denen wir Vasari für den Hof Cosimos I. schaffen sehen. Nirgendwo war die Renaissancetradition der repräsentativen Dynastenfeste in Verbindung mit dem Trionfogedanken lebendiger geblieben als in Florenz, wo Lorenzo Magnificos allegorisch-historische Festprogramme Höhepunkte der Festkultur der Renaissance dargestellt hatten. Seit der Rückkehr der Medici (1517) und der Festigung ihrer Herrschaft nach dem Regierungsantritt Cosimos I. (1537) können wir ein Wiederaufleben der mediceischen Festtradition beobachten. Die erste bedeutende Folge von Festlichkeiten wurde bei der Vermählung Cosimos mit Eleonora von Toledo (1539) begangen. Die Leitung hatte um diese Zeit Aristotele da Sangallo (30). Ein Menschenalter später (1565) feiert das Haus Medici die Hochzeit des Thronerben Francesco mit der Erzherzogin Johanna von Österreich. Zweifellos sind die historischen Voraussetzungen für die gewaltigen Ausmaße dieses Festes in dem politischen Willen zu würdiger Repräsentation des mediceischen Herrschertums zu suchen. Rückte doch das Haus Medici durch diese Heirat mit der Kaisertochter, der die Verschwägerung mit dem französischen Königshause durch Katharina Medici vorangegangen war, unter die führenden Häuser Europas (31). Der feierliche Einzug der Erzherzogin Johanna in Florenz am 16. Dezember, die darauffolgende Vermählung im Dom, die Empfangsbankette und Prunkturniere fanden in Anwesenheit vieler Fürstlichkeiten und der Gesandten ganz Europas statt. Bereits seit 1564 erfahren wir aus dem Briefwechsel Vasaris, der die Dekorationen leitete, und Borghinis, der die literarische Ausarbeitung der Impresen und Allegorien übernommen hatte, von den Vorbereitungen für dieses Fest. Die Intendanz hatte Giovanni Caccini. Man zog alle Bildhauer und Maler heran. Ammanati, Bronzino, Bacchiacca, Zuccheri, Santi di Tito, Giovanni da Bologna wirkten mit, um Stadttore, Plätze und Durchfahrten mit Dekorationen auszuschmücken, Plastiken aufzustellen, eine große Reihe von Triumphbögen zu errichten, bei denen der Anbringung literarischer Widmungen mit Anspielungen auf die Bedeutung dieses Ereignisses seitens Borghinis eine große Rolle beigemessen wurde. Welchen ungeheuren Eindruck diese Festdekorationen gemacht haben müssen, von denen nur noch flüchtige Skizzen erhalten sind, geht aus dem genannten Briefwechsel und Notizen Vasaris und Borghinis, aus dem Diarium des Lapini, den Festbeschreibungen der Mellini, Lasca und Cini (die Vasari in seinen Viten ed. Giunti [1568] übernahm) eindeutig hervor (32).

Nach diesen Beschreibungen und Quellen ergibt sich das geschlossene Bild eines der großartigsten europäischen Hoffeste und darüber hinaus eine sichere Anschauung von dem Anteil Vasaris an der Entwicklung der höfischen Fest- und Theaterkultur. Das Fest wickelte sich wie folgt ab: Am Sonntag fand der triumphale Einzug der Erzherzogin statt, die in Begleitung des gesamten

Hofes, des Hofadels und der Ritterorden durch die Stationen der geschmückten Stadt unter Glockengeläut und Kanonendonner zum Dom geleitet wurde, wo 50 florentinische Edle, alle in scharlach- und karminroten, mit schwerem Gold bedeckten Prunkgewändern, ihr während der Zeremonien den Brokatbaldachin hielten. Vom Dom bewegte sich der feierliche Zug durch die Triumphbögen Vasaris zum Palazzo Vecchio, wo die Geladenen zum Empfang warteten. In den folgenden Tagen begann nun die Reihe der festlichen Unterhaltungen. Auf der Piazza di Sta. Croce veranstaltete man eine Tierhatz. Der ganze Platz war in eine Arena umgewandelt, ein Brauch, der sich in Zukunft bei allen ähnlichen Anlässen wiederfindet, wie z. B. aus Stichen Callots hervorgeht. Einen ähnlichen Bau, „Culiseo" bezeichnet, errichtete man auch für zwei Ringelstechen und Prunkturniere vor S. Lorenzo. Vor Sta. Maria Novella waren zwei Scheinarchitekturen errichtet, Festungen, die an zwei verschiedenen Tagen bei Feuerwerk „belagert" und „erstürmt" wurden. Man veranstaltete fünf verschiedene „Mascherate", d. h. kostümierte theatralische Festzüge nach literarisch skizziertem Programm und unter fester Devise, bei denen meistens die Carri trionfali, von feierlichen Begleiterkorps personifizierter Allegorien umgeben, über Straßen und Plätze dahinzogen. Diese Maskeraden sind keinesfalls Kostümbälle im Sinne der Feste späterer Jahrhunderte, sondern Weiterbildungen der Prunkzüge der Renaissance: Der Trionfogedanke erlebt hier eine gewaltige Erweiterung und Variation. Das für das ganze 16. Jahrhundert bei weitem bedeutendste Ereignis dieser Veranstaltungen war ein Festzug, darstellend die „Genealogia degli Dei", 21 Abteilungen umfassend (33). Wie ein langes Band lebender Bilder zogen Szenen der antiken Mythologie und Allegorie an der Menge vorüber. Der Einfallsreichtum dieser Gruppen des Festzuges, die immer wieder neuen Abwandlungen der zahllosen Allegorien, sind erstaunlich. Jede Gottheit wird begleitet von einer Schar personifizierter Sinnbilder: Jahreszeiten, Planeten, Charaktereigenschaften, Elementen. Da befinden sich beim „Carro di Demogorgone" unter 23 Begleitern die „Timore" und die „Fama", beim „Carro di Cielo" u. a. die Plejaden. Im Gefolge der Venus treten „la Bellezza" und „la Persuasione" auf. So reiht sich Entwurf an Entwurf, Einfall an Einfall, Allegorie an Allegorie: 392 verschiedene Figuren in pompösem Kostüm. In Hunderten von Zeichnungen hatte Vasari genaue Vorlagen für jedes einzelne Kostüm, jeden Carro trionfale geschaffen, ja sogar die gemalten mythologischen Szenen an den Prunkwagen der Götter entwarf er in Einzelvorlagen. Der größte Teil dieser Zeichnungen, weder von der Kunstgeschichte noch von der Theatergeschichte gebührend beachtet, hat sich in den Uffizien und in der Nationalbibliothek in Florenz erhalten (34). Die Entwürfe sind in Feder und dünnem Pinsel gezeichnet (Sepia) und mit breiterem Pinsel in wirkungsvoller, oft sogar sehr derber Zusammenfassung der Schattenpartien laviert. Auf fast allen Blättern wird die Vorzeichnung in Blei sichtbar. Die antikisierenden Kostümentwürfe und Figurinen zeigen in Gewandschnitt und Körperproportionen eine nahe Verwandtschaft mit den Figuren auf den Schlachtenfresken des Palazzo Vecchio in Florenz. Überall begegnen wir den hypermuskulösen, geschwollenen Körperformen der Michelangelo-Nachfolge. Immer wieder ist die gleiche Vorliebe für eine weichgebeulte und rundbauschige Übertreibung der Ärmel- und Hosenstücke im Gegensatz zum dicklich fließenden Körperkontur der in eng anliegende Wämse ge-

Abb. 4

Abb. 5 und Abb. 6

steckten Oberkörper zu beobachten. Neben aller typischen „Manieriertheit" der Körperform und der Konturbildung fällt die schwere Stofflichkeit der Kostüme, die oft etwas plumpe Vermischung von Motiven der Zeitmode mit antikisierenden Details auf. Die Götterkostüme sind mit üppigen Einzelheiten, Agraffen, Bordüren, Bändern und Blumenranken für ein pompös-festliches Schaubild hergerichtet. Applikationen, Schmuckbesatz und wehende Schleier verraten großen materiellen Aufwand. Überall fällt ein Bemühen um dekorativen Überschwang der optischen Erscheinungswerte auf, besonders in den steif-prunkvollen Carrozzi. Zweifellos haben diese gesteigerte Formenfülle, das Durcheinander konträrer Farben und die Verwendung von oft derb-dekorativer, sinnfälliger Emblematik ein außerordentlich wirkungsvolles Bild ergeben, sobald sich der Zug wohlgeordnet und sinnvoll dem Zuschauer darbot. So war der Trionfo zur „Mascherata" geworden, zum prunkvollen Schauspiel mit neuem literarischem Programm, losgelöst von dem ursprünglich aktiven Anteil des Fürsten: eine theatralische Vorführung für den Monarchen.

Neben den zahllosen stummen Prunkdarstellungen im Festprogramm von 1565 war die einzige Theateraufführung ein ganz besonderes Ereignis. Leider können wir uns ihren Hergang nicht an Hand von Zeichnungen rekonstruieren, doch sind die erwähnten Festberichte so eingehend und in ihrer Beschreibung vor allem der Ausstattung der Intermedien so übereinstimmend, daß wir, die Summe aus ihnen ziehend, uns ein klares Bild von Vasaris entscheidender, bisher verkannter Bedeutung als Bühnendekorateur machen können. Als Festaufführung gab man am 25. Dezember 1565 die Komödie „La Confanaria" von Francesco d'Ambra. Über die Komödiendarstellung selber geben uns die Beschreibungen keine näheren Aufschlüsse, wohl aber über die Dekoration des Saales und der Bühne während der sechs Intermedien. Die seit der Wiederaufnahme der Plautinischen Komödien übliche Gepflogenheit, zwischen die einzelnen Akte tänzerische, musikalische und mimische Zwischenspiele und Gesänge — „Intermedien" — einzulegen, gewann in der höfischen Aufführungspraxis immer mehr Raum. Die Freude am Pomp und am allegorischen Tanz führte zu immer größerer Verselbständigung der Intermedien. Ganze Musikstücke, chorische Spiele und Ballette wurden zwischen den Akten eingelegt, die zwar meistens auf die Handlung des Stückes und die Gelegenheit seiner Aufführung sinnbildlich Bezug nahmen, mit der Zeit aber doch in ihrer inhaltlichen Geschlossenheit immer deutlicher hervortraten (35). Die Intermedien von 1565 bedeuten in dieser Hinsicht ohne Zweifel einen Fortschritt. Dargestellt wird die Geschichte von Amor und Psyche. Den Text und die Gesangseinlagen lieferte Giovanni Battista Cini, die Begleitmusik zu den Chören, Tanzeinlagen und Sologesängen war, was bezeichnend für den lockeren Zusammenhang derartiger Intermedien ist, von zwei verschiedenen Komponisten geschrieben: Allessandro Strigio komponierte das 1., 2. und 5. Intermedium und Francesco Corteggia das 3., 4. und 6. Wieviel größere Bedeutung den Intermedien gegenüber der Komödie beigemessen wurde und wie ungleich größere künstlerische Mühewaltung man ihnen angedeihen ließ, geht aus den breiten Beschreibungen hervor, die man ihrer Ausstattung und ihrem Ablauf widmete. Die Bühne war im großen Saale des Palazzo Vecchio errichtet, und zwar an der Schmalseite gegen die Stadt zu. Ehe die Aufführung begann, konnte das hohe Publikum den großen Vorhang bewundern, der das Bühnenportal schloß.

Er war von Federigo Zuccari gemalt. Auffälligerweise stellte er keine Allegorie oder eine Anspielung auf die festliche Gelegenheit dar, sondern eine große Jagdszene in einer Waldlichtung, die den Blick auf Florenz freigab. Interessant ist die rein bildmäßige Auffassung. An Hand des erhaltenen großen Entwurfes für den Vorhang können wir uns eine genaue Vorstellung von seinem Aussehen machen (36). Von einem ähnlichen Motiv und dem Streben nach vedutenhaft geschlossener Bildwirkung muß auch Vasari bei der Anlage seiner Dekorationen ausgegangen sein. Nachdem der Vorhang gefallen war, sah man — das berichten übereinstimmend alle Quellen — zunächst die Bühne ausgefüllt von einem Prospekt, der wiederum eine Florentiner Vedute zeigte: die Gegend von Sta. Trinità mit den Ruinen der vom Hochwasser 1557 zerstörten Arnobrücke. Mellini (S. 130ff.) betont: „. . . et la scena rappresentava Fiorenza, in quelle parte qual noi diciamo Santa Trinità, nella quale era figurato il ponte come era propriamente inanzi che il diluvio del fiume Arno l'anno 1557 lo rovinarse . . .". *Abb. 2*

Mit diesem Effekt begnügte sich jedoch Vasari nicht, sondern er ließ die Handlung mit einer neuen Überraschung beginnen: Zweimal verwandelte sich die Himmelsdekoration und öffnete sich, um „apparire un altro molto artificioso cielo" (V.-M. S. 572) und auf einer beweglichen Wolke Venus erscheinen zu lassen („tutta nuda ed inghirlandata di rose e di mortella"), auf einem Wagen sitzend, den zwei weiße Schwäne zogen. In ihrer Begleitung schwebten die drei Grazien und die vier Jahreszeiten ebenfalls in Wolken auf den Bühnenboden herab. In diesem Moment ließ der Regisseur Vasari die Bühne und den ganzen Saal mit Wohlgerüchen erfüllen (V.-M. S. 573: „mille preciosissimi e soave odori"). Zugleich trat Amor auf, mit den personifizierten Sinnbildern der menschlichen Seelenstimmungen: Hoffnung, Furcht, Fröhlichkeit und Schmerz. Nach einem Begrüßungschor verlieh Venus in einer „Stanza della ballata" dem Amor Fackel, Pfeil und Bogen, die Wolken erhoben sich wieder und bewegten sich gegen den Bühnenhimmel, der sich wieder schloß. Die weiteren Intermezzi schildern nun jeweils eine Episode der Schicksale und Prüfungen Amors und Psyches, bis zu deren glücklicher Vereinigung, wie Cini betont (V.-M. S. 572), in enger Anlehnung an die Novelle des Apuleius im „Goldenen Esel". Da die Kanzonetten und Balladen, die Pantomimen und Ensemblebilder bei weitem den größten Teil der Vorgänge einnehmen, zugleich aber Gelegenheit für weitere großangelegte Regiewirkungen im Sinne des beschriebenen ersten Intermediums boten, sei nur kurz skizziert, welche Dekorationen und Bühneneffekte Vasari anwandte. Im zweiten Intermedium sah man vier praktikable Straßendekorationen. Im dritten öffnete sich der Bühnenboden, und sieben kleine Berge wuchsen empor, auf denen Personifikationen der schlechten Schicksale saßen, wie Furien mit Pardelfell und Schlangen behangen. Im vierten Intermedium öffneten sich in den sieben Bergen höhlenartige Abgründe („voragini"), aus denen dunkler Rauch aufstieg; „Discordia" und „Ira", „Crudelita", „Rapina", „Vendetta" und zwei Menschenfresser („lestrigoni") stiegen daraus empor und führten einen Kampf auf. Rauch und Flammen sprühten aus den Höhlen, und eine „Nova e fiera e molto stravagante Moresca", ein Furienballett, begleitet von einem gesungenen kriegerischen Madrigale („una certa gagliarda e bellicosa armonia" [V.-M. S. 577]) mit dem Refrain „il nostro bellicoso carme, guerra guerra sol grida e solo arme", beschloß den wilden Aufzug. Das fünfte Intermedium schilderte die Erlebnisse Psyches, die von Venus

in die Unterwelt geschickt wurde. Zu den Effekten dieser neuen Flammendekoration gehörte das Erscheinen von vier feuerspeienden Schlangen aus dem Höllenboden. Überraschung und Schauer des Publikums mögen gewachsen sein, als sich der Bühnenboden noch weiter öffnete und Cerberus auftauchte. Die Schrecknisse Psyches fanden erst ihr Ende mit dem Erscheinen Charons, der sie mit der Barke abholte. Man muß also einen Teil mindestens des Hadesufers gesehen haben. Im letzten Intermedium brachte Vasari den Helikon mit Pegasus, Zephir, Pan, Satyrn und Hirtenvolk auf die Bühne. Das ganze Ensemble stieg vom Berg hernieder und führte Hymeneus mit sich, der Amor und Psyche vereinte: ein großes Schlußbild mit Chor und Tanz und Glückwunschgesängen auf die Vereinigung Johannas und Francescos de Medici. Das Personal ist auffällig übereinstimmend mit dem Typenschatz der „Genealogia", wir können uns also vorstellen, wie ungefähr der kostümliche Teil der Aufführung gewirkt hat. Völlig neu ist die überreichliche Verwendung von Verwandlungen und szenischen Überraschungen. Leider sind die Texte nicht illustriert, doch geben sie wesentliche Aufschlüsse über die technischen Möglichkeiten Vasaris. Die wiederholten Himmelsszenen („... si apperse subito un cielo") und das Herabsteigen des Hymeneus setzen eine schnellfunktionierende Bühnenmaschinerie und ein sorgfältig ausgearbeitetes Soffittensystem voraus. Es müssen reichliche Verwandlungsmöglichkeiten des Bühnenbildes bestanden haben, denn nach der Stadtansicht von Florenz, dem ersten Bilde, verwandelt sich die Szene völlig, und man sieht nur den geöffneten Himmel auf der Bühne. So drängt sich die Frage auf, ob Vasari tatsächlich ein ganz neues Verwandlungssystem gehabt hat. Mellini hebt die Neuartigkeit der Dekoration — „invenzione nuova" — hervor, außerdem werden die „Cortine di legname" bei den Maschinerien beiläufig erwähnt, die mit bemalten Stoffbahnen überzogen sind (Mellini: „tutto coperto di tele e dipinto"). Da zu dieser Zeit auch von anderer Seite die Kenntnis des antiken Systems der Dekorationsverwandlungen durch Periakten bezeugt wird (37), ist anzunehmen, daß Vasari, der offenbar bei den vielen von Mellini beschriebenen Szenenverwandlungen von dem alten System der Winkelrahmenbühne abgekommen war, diese in der Folgezeit sich immer mehr durchsetzende Form der Wandeldekoration angewendet hat. Die schon in der Antike gebräuchliche Form der Periaktendekoration bestand aus drehbaren Prismen und Rhombengerüsten, die mit bemalten, aufrollbaren Stoffbahnen überzogen waren. Während zwei Seiten bei offener Bühne gesehen werden konnten, sah man nicht die beiden bzw. die eine andere, die dann beim Szenenwechsel herumgedreht wurden. Vasari muß auch bereits praktikable Himmelsdekorationen gekannt haben, und das Auftauchen größerer Dekorationen aus dem Bühnenboden setzt ein neuartiges Versenkungssystem voraus, das er, wie eindeutig aus den Quellen hervorgeht, zu ungewohnter Fülle von neuen Szeneneffekten ausgebildet haben muß. Mit diesem eindeutigen Streben nach Aktivierung der Szene wird Vasari zum bedeutendsten Vorbereiter der Barockinszenierung auf technischem Gebiete. Darüber hinaus nimmt er als Regisseur des ganzen Festes die barocke Idee der totalen, theatralisch-repräsentativen Festgestaltung vorweg. Die Florentiner Feste von 1565 gewinnen zukunftweisende Bedeutung durch das für die europäische Kunstgeschichte erstmalige Zusammenwirken aller Künste für ein gemeinsames Ziel: die staatlich-dynastische Repräsentation.

Unter seinen Mitarbeitern war Angelo Bronzino (* 1503) einer der theaterfreudigsten Künstler des 16. Jahrhunderts. Seine Tätigkeit für die Feste der Medici begann anläßlich der Hochzeitsfeierlichkeiten Cosimos I. und der Eleonora von Toledo (1539). Bronzino, der als bedeutendster Porträtist seiner Zeit das Bild der Familie Cosimos mit eiskalter Objektivität und Sachlichkeit festhielt, gestaltete auch zu seinem Teil die Mediceischen Feste. Seine Dekorationen sind im einzelnen nicht bekannt. Aber wir können uns in diesem Falle unbedingt auf das Zeugnis seines Freundes und späteren Mitarbeiters, eben Vasaris, verlassen. Im Jahre 1565 kommt Bronzino ein Hauptanteil der künstlerischen Arbeit zu. Nach den Quellen hat er einen Teil der großen Schaubilder gemalt, die zur Belebung des äußeren Gewandes der Stadt und zur Delektierung des literarisch gebildeten Florenz Straßen und Plätze schmückte. So schuf er an der Via Recasoli, an der Fassade des Palazzo Longa, fünf dekorative „Quadri", auf denen u. a. die Grazien, junge Mädchen und junge Männer dargestellt waren (38).

Die zunehmende Bedeutung der höfischen Festkultur, die Inanspruchnahme zahlreicher künstlerischer Kräfte für die Festgestaltung wirkt weiter im Schaffen Rosso Fiorentinos und Primaticcios am französischen Hof, von dem ebenfalls literarische Quellen und erhaltene Figurinen zeugen, welch letztere an Reichtum der Erfindung schmückender Details noch über Vasaris Figurinen hinausgehen (39). Auch Rosso und Primaticcio waren sehr vielseitige Künstler. Mit ihnen, Bronzino und Vasari beginnt ein Typ des bildenden Künstlers auf die Geschichte Einfluß zu gewinnen, der für die Wechselbeziehungen zwischen der bildenden Kunst und dem Theater, zunehmend mit der Entwicklung zum Barock, eine immer wesentlichere Rolle spielen sollte. Allein der Maler-Ingenieur, der Homo universale, der literarisch, technisch und in allen Kunstarten versierte Künstler, konnte dem eigentlichen Wesen des Theaters, seinen bildungsmäßigen, bildkünstlerischen und technisch-praktischen Elementen überhaupt gerecht werden.

Bernardo Buontalenti (1536—1608) war ein Künstler solcher Art. Vasaris größerer Schüler, wird er Hauptrepräsentant des reifen manieristischen Bühnenstiles. Als Intendant der schönen Künste und Bauten beherrscht er das Kunst- und Festleben des mediceischen Hofes noch viel ausschließlicher als Vasari. Seine ingeniöse Vielseitigkeit ist nur ungenügend beachtet worden. Das reiche Material ist viel zu wenig gewürdigt worden (40).

Buontalentis Bedeutung liegt bei aller Vielseitigkeit zunächst auf dem Gebiete der Architektur. Kennzeichnend für die manieristische Baukunst sind seine Fassaden und Umbauten von Sta. Trinità in Florenz und S. Stefano in Pisa sowie vor allem sein Holzmodell für die Vollendung der Florentiner Domfassade (Florenz, Dommuseum). Typisch manieristisch ist bei letzterem die vertikale Linienführung, die Streckung der dünn profilierten Gliederungselemente, der Verzicht auf plastische Herausarbeitung gewichtiger Bauglieder. Eine Fülle von Säulen, Pilastern, Gesimsen und Rahmenflächen, Kartuschen und Voluten sollte die Fassade schmücken, ein System von kaum reliefierten Teilgliederungen, aus deren flacher Schichtung eine Schauwand entstanden wäre, die weniger tektonisch als malerisch-optisch gewirkt hätte (41). Auch das Casino mediceo und der Palazzo Gerini in Florenz, der Palazzo reale in Siena und die Loggia dei Banchi in Pisa zeigen eine besonders feinfühlige

Behandlung der Flächen und eine sehr differenzierte Durchformung aller flächengliedernden Elemente. Dasselbe gilt für den Buontalenti zugeschriebenen unteren Teil des Palazzo Nonfinito in Florenz und die in den Uffizien dazu erhaltenen Vorstudien. Nur kurz hingewiesen sei noch auf die Erweiterungsbauten des Palazzo Vecchio für die Hofhaltung der Medici und auf die damit in Verbindung stehende Fortführung der Uffizien und die Anlage des heute verbauten Teatro mediceo, vor allem aber auf Buontalentis Anteil am Ausbau des Palazzo Pitti. Neben diesen rein architektonischen Aufgaben war Buontalenti ebenso als Ingenieur-Architekt bei der Neuanlage des Hafens von Livorno tätig wie als entwerfender Künstler für die mediceische Hofschreinerei und die Goldschmiede der Schatzkammer (42). Schließlich wirkte Buontalenti noch als Gartengestalter: die Grotten- und Wasserwerke der Villa Pratolino und die künstlerische Gestaltung des Lustgartens hinter dem Palazzo Pitti bilden gewissermaßen die Synthese seiner Fähigkeiten. Das Architektonisch-Raumschöpferische verbindet sich hier mit dem Dekorativen, das Phantasievolle mit dem Technischen. Die Grotte des Boboligartens mit der zeichnerischen Kleinteiligkeit ihres Muschelwerks und Korallengezweigs ist die geistvolle Phantasielösung eines architektonisch denkenden Dekorateurs. Dagegen beweist die Einführung des Amphitheaters in das ansteigende Gartengelände hinter dem Pitti großzügig-architektonische Konzeptionsfähigkeit. Buontalenti verbindet das vorgelagerte Gartenparterre mit der Idee des Turnierplatzes und umgibt es wie einen solchen mit Balustraden und Sitzreihen. Von den Galerien des Ammanatihofes aus gesehen, ergibt sich das Bild einer festgefügten Gartenachse, vom Gartenparterre selbst aus umgekehrt, entsteht der Eindruck einer ebenso festgefügten Bezogenheit auf den prospektartig abschließenden Palastbau. Bezeichnenderweise hat sich die barocke Festinszenierung später das räumliche Wechselverhältnis dieses herrlichen Platztheaters und der Hofanlage in ihrem Sinne zunutze gemacht, indem sie beide Raumteile aktivierte. Damit kommen wir zu Buontalentis Festinszenierungen.

Von den erhaltenen Dekorationsentwürfen des Meisters sind nur zwei Blätter der Uffizien gelegentlich als Belege für seine Tätigkeit als Theaterarchitekt herangezogen worden: die Zeichnung Nr. 5113, ein Entwurf für eine näher nicht mehr bestimmbare Aufführung, ist unter den Blättern Buontalentis insofern ein Unikum, als sie den Halbentwurf eines symmetrisch gedachten Bühnenbildes darstellt. Offenbar handelt es sich um eine Skizze
Abb. 3 für das Periaktensystem. Wir sehen eine Folge von leichten, doppelgeschossigen Gartenarchitekturen von fast gitterhaftem Laubencharakter. Auf hohen, grazilen, hermengeschmückten Durchgängen, die aus der Flucht vorspringen, ruhen luftige, vergitterte Balkone. In zarten, unendlich kleinteiligen Formen und Zierstücken sind diese leichten, blumengeschmückten Pavillons aufgebaut. Wahrscheinlich sollten sie aus vier Drehprismen gebildet werden: hinter dem ersten Dekorationsstück sprang als zweites der Teil bis zum zweiten Balkon vor. Dieser überschnitt den nicht unmittelbar daran angeschlossenen dritten Dekorationskörper so, daß der Zwischenraum dahinter verdeckt blieb und die Gebäudefolge wie zusammenhängend erschien, um in dem laubenartig gekrönten Durchgang des vierten und letzten Prismas ihren Abschluß zu finden. In jeder Einzelheit dieser Dekoration sehen wir den reifen Manierismus in künstlerisch qualitätsvollster Form auf die Bühne treten.

Bewunderungswürdig ist der eigenartige Duktus der Feder Buontalentis, die Kleinteiligkeit der Formandeutungen, die Nervosität der Strichführung, die trotz der fast immer gleichbleibenden Dicke in jedem Federstrich vibriert. Hier zeigt sich der ganze Gegensatz eines manieristischen Zeichenstiles ebenso zu dem der Hochrenaissance — etwa Raffaels Federzeichnungen mit ihren großen klaren Linienzügen — wie zum barocken Linienduktus der Caracci, der dynamisch-kraftvoll an- und abschwillt. Der Detailliertheit der Strichführung entspricht das manieristische Streben nach enger Flächenfüllung. Auch die dekorative Gesamthaltung, diese übersteigerte, unstabile Leichtigkeit der tragenden Hermen, ihre überschlanke Bildung sowie das Streben, die Geschoßtrennung abzuschwächen und die Höhe des Obergeschosses gegenüber der Pilasterhöhe des Erdgeschosses überwiegen zu lassen, endlich das Verwischen jeglicher tektonischen Struktur, das alles ist bezeichnend für den ausgeprägten Manierismus.

Der zweite große Entwurf Buontalentis in den Uffizien, eine aquarellierte Federzeichnung, mit der Beischrift „Tutte le Divinita", stellt eine vollständige Intermedienszene dar, in allen Details festgelegt für das Aufführungsbild (43). Links und rechts von einem Wappenadler (Zeus!) in der Bühnenmitte befinden sich zwei Götterchöre. Typisch manieristisch sind wieder alle Kleinformen der Dekoration, die einem pompösen „klassischen" Kostüm den schmückenden Reichtum knorpelwerkartiger Verzierungen, Hauben, Agraffen und Applikationen verleihen. Manieristisch ist auch die gegenüber der Renaissance bedeutende Längenstreckung und Proportionsverschleierung der Figuren durch die gebauschten und gerafften Kostüme. Der Körper ist in der Taille fest eingeschnürt, in den Schultern bauschig übertrieben, in den Linien der Schenkel betont und von lang herabwallenden, vielfach aufgelösten Gewandteilen und elastisch schwingenden Rockzipfeln umgeben. Der Träger dieser Gewandung wird zum farbenschimmernden Ausdruck des manieristischen Schwelgens in beweglich gleitender, immer neu sich überschneidender Linienfülle auf der Szene. Die dekorative Floskel und der kalligraphische Kontur beherrschen die Szene genau so wie die Komposition der gleichzeitigen Malerei. Mit der manieristischen Malerei stimmt auch die Farbgebung der Kostüme, die feine koloristische Nuancierung der Szene überein. Die Intermedienszene der Uffizien ist farbig angelegt und gestattet einen Einblick in das farbige Kompositionsprinzip Buontalentis. Die für den Manierismus typischen Farbenzusammenstellungen kommen vor: Violett zu Orange und Ocker, Gelb zu Zinnober, Hellblau zu Grau und gebrochenem Karmin. Durch raffinierte Übergangsskalen werden die konträrsten Farbtöne verbunden. Auch in diesem opalisierenden Übergleiten der Farbskalen liegt ein typisch manieristischer Zug. *Abb. 9*

Die Uffizien bewahren außer diesen Dekorationsentwürfen noch eine Reihe von Skizzen, aus denen hervorgeht, wie weit bereits unter Buontalenti die Theatralisierung feierlicher Gelegenheiten des Hoflebens ging: neben Skizzen für Tauffestlichkeiten finden sich Entwürfe in Feder, die für die Beisetzungsfeierlichkeiten Cosimos I. gedacht sind (Uffiz. Dis. 2354—2359). Die Aufbahrung des Herzogs im reich drapierten, großen Saale des Palazzo Vecchio wurde zum theatralischen Schauspiel just dort, wo auch Vasari seine Intermedien spielen ließ. In S. Lorenzo wurde zur Errichtung des prunkvollen Katafalkes der Raum mit schwarzen Festons dekoriert. Geraffte Trauerschleier

hingen zwischen den Bögen der Langhausarkadur, und alle Gesimse waren mit Kerzen besetzt.

Für heitere Gelegenheiten dürften eine Reihe von Blättern bestimmt gewesen sein, die sich in der Sammlung des Herzogs von Devonshire befinden. Nicoll hat diese Meergötterfigurinen und Dekorationsskizzen, unter denen eine Palmenwaldszenerie besonders bemerkenswert ist, mit Buontalenti in Verbindung gebracht (44). Zweifellos erinnern vornehmlich die Meergötter thematisch an die Intermedien aus den größten Festinszenierungen, die Buontalenti, ja das ganze 16. Jahrhundert überhaupt geschaffen hat: an die Arion- und Amphitriteszenen der Festaufführungen von 1585 und 1589. Über beide liegt reiches Quellenmaterial in eingehenden Festbeschreibungen und Aufzeichnungen vor. Da sich jedoch für die Feste von 1585 bisher keine Entwürfe haben nachweisen lassen, soll an dieser Stelle nur die Festfolge von 1589 behandelt werden, so wie sie sich uns heute an Hand eines köstlichen Materials darbietet (45).

Anlaß zu diesen Festen bot wiederum ein Familienereignis von hochpolitischer Tragweite im Hause Medici. Als einzig überlebender erbberechtigter Sproß des Hauses hatte sich Kardinal Ferdinando Medici 1587, nach dem plötzlichen Ableben seines Bruders, des Großherzogs Francesco I., zu dem ungewöhnlichen Schritt entschlossen, die Entbindung von der Kardinalswürde beim Vatikan durchzusetzen und den Purpur abzulegen. Um die Souveränität und Erbfolge seines Hauses zu sichern, entschloß er sich 1589 zur Heirat mit der Herzogin Christina von Lothringen, der Nichte Katharina Medicis. Dem Einzug und Empfang der jungen Großherzogin galten die Feste des Mai 1589, deren Oberleitung in den Händen des Conte Emilio Cavalieri als Regisseurs und des Conte Giovanni de Bardi als literarischen Beraters lag, denen unser Hauptberichterstatter, Bastiano de Rossi, als Berater in Fragen der Imprese zugeordnet war. Die gesamte künstlerische und technische Ausstattungsleitung fiel Buontalenti zu.

Der Hergang der Feste war folgender: Am 1. Mai, nach dem feierlichen Einzuge durch die Triumphstraßen der Stadt, wurde ein Maibaum durch die Bauern von Peretola errichtet. Am Abend des 2. Mai fand die monatelang vorbereitete Aufführung der Komödie „La Pellegrina" von Bargaglia durch die Truppe der Intronati Senesi mit den Prunkintermedien des Giovanni de Bardi statt. Am 4. Mai wurde das Alt-Florentiner Calciofest auf der Piazza di Sta. Croce begangen. Am 6. Mai wurden die Intermedien wiederholt, merkwürdigerweise mit einer anderen Komödie, der „Zingara", des Gelosi, was beweist, welchen Eigenwert außerhalb des offenbar sehr lockeren Zusammenhanges mit den Stücken man den Intermedien an sich beimaß. Am 8. Mai war auf der Piazza di Sta. Croce, der nunmehr traditionell gewordenen Freilichtarena von Florenz, große Tierhatz: Löwen kämpften gegen Bären. Am 11. Mai war ein erneuter Höhepunkt der Festfolge: Buontalenti hatte den gesamten Hof des Palazzo Pitti in ein Riesenbassin verwandelt, um darin eine Seeschlacht zwischen Kreuzfahrern und Türken aufzuführen. Man genoß von
Abb. 10 den Balkonen und der gegenüberliegenden Brunnenterrasse aus erstmalig in der Geschichte der höfischen Feste das Schauspiel eines „Wassertheaters" mit Prunkbarken. Am 13. Mai trafen die venezianischen Gesandten zur Gratu-

lation ein. Aus diesem Anlaß wiederholte man nochmals Buontalenti-Bardis Intermedien, diesmal in Verbindung mit der Komödie „La Pazzia" von Isabella Andreini. Am 23. Mai fand ein öffentlicher „Corso Sarazino" statt. Den Beschluß aller Festlichkeiten bildete am 28. Mai eine „Mascherata de Fiumi". Offensichtlich bevorzugte Buontalenti dieses Mal zwei Motivkreise, deren Inszenierung besonders pittoreske und ungewohnte Effekte ermöglichte: Exotismen des Orients und Phantasien aus dem Reich der Meergötter. Interessant ist ein Vergleich dieses Festprogramms mit den Festen von 1565. Die Vorliebe für Umzüge und turnierartige Großschaustellungen ist noch immer beherrschend. Das grandiose Motiv der Seeschlacht ist hinzugekommen. Für die weitere Entwicklung wesentlich ist die zunehmende Bedeutung der Theateraufführung im Festprogramm: drei verschiedene Komödien wurden einstudiert. Das Interesse an den Intermedien muß aber derart überwiegend gewesen sein, wie die Berichte bezeugen, daß man sie, erstmalig in ihrer Geschichte, sogar dreimal wiederholte. Zweifellos hat das in der Hauptsache an den außergewöhnlichen szenischen Effekten gelegen, mit denen Buontalenti die ganz unzusammenhängenden Geschehnisse auf die Bühne brachte, Effekte, die, von kultiviertem künstlerischem Sinn geleitet, nicht nur platten Maschinenwundern ihre Wirkung verdankten. In welch komplizierte bildungsmäßige Bezirke das Publikum geführt wurde, ist zum Teil an anderer Stelle bereits erörtert worden (46).

Bisher konnte man sich nur an Hand der vier Nachstiche Agostino Caraccis und der beiden ergänzenden Epifanio d'Alfianos ein ungefähres Bild von dem Eindruck machen, den die Szenerien Buontalentis während der Aufführung gewährten. Die Stiche d'Alfianos sind steif und allzu kleinteilig, während Caracci künstlerisch wesentlich höherstehende Bilder der bühnenhaften Raumbildung gibt, die auch in der Anordnung der Personen Buontalentis oben besprochenem Uffizienblatt prinzipiell entsprechen. An der inhaltlichen Analogie dieser sechs Blätter mit den Festvorgängen ist nicht zu zweifeln, obschon gewisse Abwandlungen zugunsten einer freieren bildmäßigen Gestaltung festzustellen sind. Aus den Beständen des Viktoria- und Albert-Museums sind neuerdings Originalblätter mit Recht Buontalenti zugeschrieben worden, die in allen Einzelheiten den immerhin beengten Aufbau einer bühnenhaften Szenerie aufweisen, und andererseits bei allem Verzicht auf rein bildmäßige Wirkung die entscheidendsten Einzelheiten der Bühnenhandlung so ähnlich darstellen, daß der Schluß berechtigt ist, in Caraccis Stichen spiegelverkehrte, freiere Nachbildungen dieser oder ganz ähnlicher anderer Vorlagen von Buontalentis Hand zu sehen (47). Daß diese Blätter und die Stiche in direktem Zusammenhange mit den Intermedien von 1589 stehen, beweisen zuletzt die ganz entsprechenden wundervollen Serien von Figurinen und Entwürfen für szenische Detailanordnungen im Regiebild, die sich in der Florentiner Nationalbibliothek erhalten haben (48). Aus alledem ergibt sich in der Rekonstruktion das Bild der Intermedien ungefähr folgendermaßen: Es handelte sich um eine Art antikisierender Pantomime mit einem allegorisch-mythologischen Programm, das letzten Endes von platonischen Ideenkreisen herkam: die Bedeutung und Macht der Musik im Kosmos und im menschlichen (mythologischen) Leben. An den verschiedensten Stellen wurden dabei immer neue Anspielungen auf den festlichen Anlaß und die fürstlichen Persönlichkeiten in

mythologischer oder symbolischer Form in die Darstellung hineinverwoben. Dabei ging man ganz vom optischen Eindruck aus, dem sich die Texte in madrigalesken Chorsätzen unterordneten. Demzufolge wurden die Intermedien zu feierlich-szenisch aktivierten Gesängen, in denen sich das akustische und das optische Erlebnis zum untrennbaren Gesamteindruck verbanden. Wieweit dabei die Überfülle kleinster bildmäßiger Anspielungen in Requisiten, Kostümen und Regie überhaupt verstanden wurden, läßt sich nicht mehr sagen.

Abb. 11 Das erste Intermedium versinnbildlichte die Harmonie der Sphären. Die Bühne stellte eine große Himmelsdekoration dar. Zu beiden Seiten einer frei gelassenen Mittelachse schwebten in praktikablen Wolkendekorationen je ein streng ausgerichteter Chor von sechs „Sirenen", den Lenkerinnen der Sphären. Oben in den Wolken thronten die sieben Planeten mit Urania, als Götter personifiziert: Merkur, Mars, Neptun usw., mit ihren symbolischen Sternzeichen (49). Die Wolkendekorationen, üppig wogend, schwingen nach oben auseinander, um den Blick auf den Thron der Necessitas freizugeben, der in mäßiger Bühnentiefe und halber Raumhöhe in Wolken schwebt. Sie hält nach platonischem Bilde, umgeben von den drei Parzen, die diamantene Weltspindel, die Achse des Weltalls. Da nach der antiken Vorstellung sich die acht sphärischen Planeten um die von den Parzen gedrehte Achse des Weltalls bewegen, handelt es sich hier also um eine sinnfällige Anlehnung des Regiebildes: der Chor der Sirenen verbindet sich mit dem Ensemble der Parzen zum Zusammenklingen der ewigen sphärischen Harmonie. Dabei müssen wir uns den farbigen Eindruck vergegenwärtigen, den, nach den für dieses Intermedium besonders zahlreichen Entwürfen, das Gesamtbild geboten haben muß. Die vorderen Wolkenwände, auf denen die Sirenen saßen, waren blauviolett. Die Kostüme der Sirenen, prunkvoll und schwer mit Gold betreßt, stachen im Licht hunderter versteckter Öllämpchen von den satten Untergründen der Wolken ab. Die Kostüme hatten den gleichen Schnitt: ein sternenbesäter Rock und eine Tunika mit Lambrequins, darüber das geraffte Obergewand aus silbrig oder golden schimmernden Seidenfedern. Das Haupt war mit Schleiern, Bändern, Ketten und den Planetenzeichen geschmückt. Die Farbe der Kostüme wechselte zwischen braunen, blauen und roten Schattierungen mit abstechendem Besatz. Die Parzen waren in falbe, helle Töne gekleidet, in rosa und blau gemusterte Gewänder, die mit dem Dunkelviolett ihres Wolkensitzes einen delikaten Zusammenklang ergaben. Hinter diesem farbig reich nuancierten Regiebilde spannte sich ein allgemein bewunderter, dunklerer Himmelsprospekt, auf dem viele hundert Sterne glitzerten. Dieser Prospekt war praktikabel und öffnete sich hinter dem Thron der Necessitas, um Einblick in einen zweiten, tieferen Himmelsraum zu gestatten, in dem, in leuchtende Farben gekleidet, Götter und Helden saßen, Mitglieder der Hofkapelle, die den Gesang in den Wolken mit ihren Instrumenten begleiteten. Der größte Effekt erfolgte aus der Höhe: Auf rosa Wolken schwebte die personifizierte dorische Harmonie hervor, ganz in Indischgelb mit blauen Tressen gekleidet. Wir müssen uns das Bild also als unerhört farbig-bewegt vorstellen: ein wohlabgestimmtes Geflimmer typisch manieristischer Farbskalen im Gewoge kontrastreich aufleuchtender Wolkengruppen, denen eine wohlüberlegte Raum- und Bildordnung zugrunde lag.

Das zweite Intermedium schilderte den Streit zwischen den Musen und den Pieriden, den Töchtern des Königs Pieros von Nemathia. Diese forderten die Musen zu einem Wettstreit im Singen heraus, wobei sie vor Apoll unterlagen und von ihm, zur Strafe für diese Vermessenheit, in Vögel verwandelt wurden. Der tiefere Sinn im Zusammenhange des Programms lag also im Vergleich der sphärisch-göttlichen Musik mit der irdisch-menschlichen. Die Verwandlungen oder doch wenigstens die Verwandelten als Vögel müssen sichtbar gewesen sein. Das Kostüm einer Elster ist uns erhalten, außerdem stellt der entsprechende Stich bei Scarabelli-d'Alfiano neun Vögel im Bilde dar. Buontalentis Entwurf zeigt eine Schlucht; zwischen wuchtigen Felsen stehen die beiden Chöre der Musen und Pieriden einander gegenüber. Buontalenti hält an der streng gereihten Aufstellung der Chöre fest, doch kommt eine deutliche Erregung in den beiden harmonisch verbundenen Gruppen zum Ausdruck. Die beiden letzten der Reihe wenden sich ostentativ gegeneinander. Inmitten der Schlucht sitzt auf einem „Berg" Apoll als Schiedsrichter zwischen den Hamadryaden, letztere in blauen und violetten Tuniken. Über ihm zeigt sich der springende Pegasos, unten die Höhle mit dem kastalischen Quell. Obschon die tief und schwer wirkende Felsenlandschaft das Gesamtbild sehr beherrscht, hat Buontalenti die Kostüme mit ausgesuchter Delikatesse behandelt. Der Kostümschnitt ist wieder der gleiche. Die Gewänder der Musen sind sehr bunt. Schleier, Überwürfe und Tuniken sind reich mit Troddeln behangen. Das Wams ist leuchtend zinnober, der Rock dazu passend weiß mit zinnoberroten Punkten. Die Tuniken sind in Oliv und Lila gehalten, die Schuhe in Karminrot. Ein im Entwurf erhaltenes Kostüm einer Pieride dagegen zeigt die manieristische Farbskala Kobalt-Lindgrün, Zinnober-Gelboliv-Braun. In den neutralfarbigen Gesamtdekorationen müssen derartige Farbzusammenklänge und das Schimmern der kostbaren Stoffe um so stärker gewirkt haben. *Abb. 12*

Das dritte Intermedium handelte vom Kampf Apollos mit dem pythischen Drachen. Buontalenti läßt die Szene in einem Hain spielen. Paarweise stehen die Delphier in zwei seitlichen Chören zusammen. Das Ungeheuer, fauchend und feuerschnaubend, taucht aus dem Hintergrund hervor und beherrscht die Szene. Der Londoner Entwurf stellt den Augenblick vor dem Auftreten Apolls dar, während der Caracci-Stich die Szene während des Kampfes wiedergibt. Nach den Notizen Serjacopos war der Drache aus Kartapesta, der heranfliegende Apoll eine mechanische Puppe. Doch trat Apoll auch in Person auf, in einem leichten Gewande aus lichtgrüner, indischgelber und weißer Seide. Python war ein recht amönes Ungeheuer mit rot und gelbgrün changierender Haut, rosa Ohren und blauen Flügeln. Den Chor der Delphier hat sich Buontalenti offenbar recht exotisch vorgestellt. Diese langbezopften, bärtigen, überlangen „Figurae serpentinatae" prangen in türkis-, kobalt- und grünblauen, mit Mattgelb und Hellgrün abgesetzten Gewändern. *Abb. 13*

Das vierte Intermedium ist nur nach den Festberichten und dem Stich Epifanio d'Alfianos rekonstruierbar. Es führte in die Unterwelt. Eine Höllendekoration kam schon bei Vasari vor. Von nun an wird diese Szenerie schauererregender Unterweltsschrecken mit vulkanischen Essen, flammenspeienden Furien, rauchenden Höhlen, lodernden Abgründen eines der beliebtesten Motive der Florentiner Szenographie. Buontalenti teilte die Bühne in eine untere und eine obere Region. Oben in den Wolken saßen die

Dämonen des Feuers. Unten in der Höhlentiefe hauste Luzifer zwischen den Chören der Teufel und Verdammten. Eine Magierin fuhr mit einem Drachengespann durch die Lüfte. Alles das sind Motive, die in der Florentiner Theatergraphik und deren Auswirkungskreis wiederkehren sollten. Die ganze Dekoration mit ihren schauererregenden Maschineneffekten muß einen geradezu schulbildend starken Eindruck gemacht haben, wir finden Ähnliches fortan in jeder Festinszenierung.

Das fünfte Intermedium schilderte die wechselnden Abenteuer der Seefahrt des Arion. Der dürftige Stich d'Alfianos läßt nur geringe Rückschlüsse auf die Szenerie zu. Nach den Beschreibungen de Rossis hat die Szene einen ganz neuen Effekt gebracht: eine vollständig praktikable Meerdekoration, in der die Meergötter und Nymphen aus Versenkungen emportauchten. Aus den zahlreichen Notizen Serjacopos geht hervor, daß man emsig um die richtigen Maschinerien bemüht war, und daß man, um eine größere Bildtiefe vorzutäuschen, im hinteren Bühnenteil ausgeschnittene und halbreliefierte Meergötterbilder auftauchen ließ. Einige Kostümentwürfe sind erhalten. So zwei Schiffer in blauen und braunen Röcken und halblangen Hosen. In langen Schleiern und Tunikagewändern und in reich mit Muschelwerk und Korallen verzierten Haartrachten traten die Nymphen und Meergeister auf. Der Entwurf für das Kostüm Jacopo Peris, des reformatorischen Komponisten, der die Rolle des Arion sang, ist ebenfalls erhalten. Er stellt den Sänger im kurzen Chiton mit Lorbeerkranz und Kithara dar. Von einmaliger Schönheit
Abb. 7 ist das Kostüm der Meernymphe Amphitrite. Es zeigt die Auftauchende in zartesten blau, blaugrün und rosafarben opalisierenden Schleiergewändern, in wiegend geschwungener Haltung, eine Muschel in der Hand, Korallen- und Muschelschmuck in der toupierten Frisur.

Das letzte Intermedium zeigte die Herabkunft Apollos und Bacchus' vom Himmel, gewissermaßen als Überbringer der göttlichen Gabe des Musischen auf die Erde, umgeben von Rhythmus und Harmonie. Mit diesem Gedanken verband sich in den Madrigalen eine Huldigung an das hohe Paar. Der leider an den Rändern stark beschnittene Londoner Entwurf zeigt ein dem ersten Intermedium verwandtes Bild. Eine in voller Breite frei gelassene Bühnenmitte wird beiderseits von fünf Sängern flankiert, deren halblange, geraffte Gewänder gravitätisch die Körperformen umwiegen. Parallel über ihnen ragen beiderseits Wolkenwände in halber Bühnenhöhe in den Raum, auf denen je fünf Gottheiten sitzen. Hinter diesen Flanken des viel Wolkenwand frei lassenden Symmetriebildes teilt sich der Himmel für ein Ensemble von zwölf Göttern, aus deren olympischer Region eben wieder die Wolkenmaschinerie Apoll und Bacchus hinunterträgt. Hinter den Wolken strömt ein Blütenregen herab. So kleinteilig und von nervöser Detailfreudigkeit Buontalenti in seinen Kostümentwürfen ist, so großzügig und klar baut er seine kontrastreichen und wohlgeordneten Regiebilder. Seine riegenartig strengen Chorlinien haben geradezu architektonisch-raumgliedernde Funktion in ihrer steifen, stilisierten Ausgerichtetheit. Aus dieser bewußten Stilisierung spricht der manieristische Drang zu abstrakter Formbetonung. So gewinnt die manieristische Bühneninszenierung durch die Persönlichkeit Buontalentis eine selbständige Stellung in der Entwicklungsgeschichte der künstlerisch geformten Szene. Buontalenti ist keineswegs „Vollender der Renaissance" oder „Beginner

des Barocks" auf der Bühne; er steht stilistisch und zeitlich zwischen beiden Stilen als Repräsentant eines eigenen manieristischen Bühnenstils (50).

Dem Florentiner Kunstkreis Buontalentis treten in Oberitalien Palladio (1508—1580) und seine Schule gegenüber.

Das „Teatro Olimpico" in Vicenza gilt im allgemeinen als die Verwirklichung der italienischen Renaissancebühne schlechthin (51). Uns erscheint es im Gegenteil als ein höchst bedeutsames Beispiel für den Wandel der Theaterdekoration und des Bühnenbildes seit der Renaissance. Schon die Grundrißbildung ist prinzipiell anders als bei Serlio. War dort zwischen dem Halbkreis des amphitheatralischen Zuschauerraumes und der Bühne der wie bei Vitruv „Proszenium" genannte Raumstreifen eingeschoben, so ist hier der Zuschauerraum im Grundriß ein halbes Oval. Die ansteigenden Sitzreihen und die ovale Orchestra sind — und darin liegt die erste Neuerung — unmittelbar an die seitlich das Spielpodium einfassenden hohen Mauerwangen gesetzt. Das Spielpodium ist also nicht in voller Raumbreite hinter ein Proszenium gelegt, sondern es ist eine gewaltige Quernische innerhalb eines Wandkörpers, der sie umfängt. Ihre Breite entspricht nur reichlich der des Orchestraovals. Wie bei Serlio ist das Proszenium ein Breitenraum, jedoch in weniger gestreckten Verhältnissen, ungefähr im Verhältnis 1 : 3 : 2. Dieser Raum wird von einer architektonisch durchgebildeten Wand umfaßt in der Art der „Scenae frons" des antiken Theaters. Die hohe Schauwand ist in zwei Geschosse eingeteilt und durch plastische Elemente stark gegliedert. Darüber befindet sich eine hohe Attika, abwechselnd mit Figuren und Reliefs geschmückt. Die Gliederung der beiden Geschosse zeigt unten vorgestellte Säulen, welche auf starken Gesimsverkröpfungen Statuen tragen, die wiederum vor die gliedernden Halbsäulen in der Wand des Obergeschosses zu stehen kommen. Fensterartige Figurennischen füllen die Felder zwischen den Säulenanordnungen beider Geschosse. In den Seitenwänden sind beiderseits Eingangstüren. An- und Abgang der Schauspieler erfolgte also in der Transversalachse des Podiums. Im Obergeschoß befindet sich je ein hohes Fenster, ebenso in der Attika; sie erhält also bei ihrer bedeutenden Höhe hier Geschoßcharakter. Die Hauptwand wird in der Höhe beider Geschosse von einem Triumphbogen durchbrochen, neben dem sich beiderseits zwei weitere hohe Portalöffnungen befinden. Die Architektur ist ein zweifellos an der römischen Antike geschulter Klassizismus. Tatsächlich ist denn auch die Entstehung des Teatro Olimpico eng mit dem Studium Vitruvs und seiner römischen Architekturvorbilder verknüpft. Daniele Barbaro, der Patriarch von Aquileja, hatte 1556 eine Vitruvübersetzung mit Kommentar herausgegeben und 1568 eine „Prattica della Prospettiva" (52). Beide Werke befaßten sich mit dem antiken und anschließend mit dem zeitgenössischen Theater. Barbaros Grundriß zeigt die triumphbogenartige Dreiteilung der römischen „Scenae frons", die Palladio in Vicenza von ihm übernommen hat. Neuartig ist Barbaros Eingehen auf das römische Periaktensystem, die Verwendung einzelner prismenförmiger und drehbarer Dekorationsrahmen hinter den Portalen der Schauwand. Die einzelnen Seiten der Periakten sind offenbar perspektivisch gemalte Schaubilder, die einen Tiefenraum hinter den Portalöffnungen vortäuschen sollten. Wir wissen, daß Barbaro mit Palladio, dem praktischen Architekten, besonders in den Rekonstruktionsversuchen der römisch-antiken Bühne zusammenarbeitete. Palladio grub sogar in Vicenza,

der Stadt der „Olympischen Akademie", ein antikes Theater aus. So ist anzunehmen, daß er, den Ideen Barbaros folgend, die Schauwand unberührt in ihrem antiken Wandcharakter errichtet wissen wollte. Aber erst die Periakten — ihre Verwendung ist das andere Novum seines Bühnenplanes — gestatteten ihm, die Scenae frons Vitruvs unangetastet wiederaufnehmen und trotzdem, wenn auch nicht tatsächlich räumlich, so doch optisch-bildlich, gegebenenfalls die Reliefbühne im Gesamtbild verändern und für das Auge vertiefen zu können. Hierin liegt zunächst ein grundsätzlicher Unterschied gegenüber dem Reliefbild der Renaissancebühne bei Serlio. Der Idee nach entspräche das Teatro Olimpico zwar dem Streben der Renaissance nach Wiederaufnahme antiker Bauformen, das für das Theater der Hochrenaissance tatsächlich aber nie maßgebend war. Ist denn überhaupt die Architektur der Schauwand „in den herrlichsten, reifsten Formen der Hochrenaissance" ausgeführt? (53.) Palladio ist allerdings der Klassizist unter den oberitalienischen manieristischen Architekten. Eigentlich manieristische Architektur in Oberitalien sind Sansovinos Bauten in Venedig. Aber mehr als alle anderen Bauten Palladios ist die Schauwand des Teatro Olimpico Sansovinos Fassaden verwandt. Charakteristisch für beide ist die Häufung der Säulenstellungen. Auch das Verhältnis des Untergeschosses der Schauwand zu dem über seinem starken, tragenden Gesims lastenden Obergeschoß ist völlig manieristisch. Das Obergeschoß und die typische hohe Attika zeigen dasselbe Kräfteverhältnis wie bei Sansovinos Loggietta am Campanile zu Venedig. Das Streben nach optisch prächtiger Wandgliederung bewirkt ein Schwächen des stabilen Wandcharakters zugunsten einer bildmäßig erfaßbaren, dekorativen Schmuckwand (54). Stilgeschichtlich entspricht das Theater also eindeutig der allgemeinen Situation von 1580. Palladio ist keineswegs ein „verspäteter Hochrenaissance-Architekt" gewesen. Die erwähnten Momente machen es unmöglich, in Umgehung eines feststehenden Datums und in Verzerrung des geschichtlichen Bildes das „Teatro Olimpico" als das Nonplusultra der Renaissancebühne hinzustellen. Es bleibt allerdings zu betonen, daß es die Gründung einer historisierenden Akademie war und als solche den humanistisch-literarischen Ideen dieser Gesellschaft entsprach. Tatsächlich wurde es auch mit der Neuaufführung einer antiken Tragödie, des „Ödipus", eröffnet. Die Interessen der Akademie von 1580 sind aber nicht unbedingt der kunstgeschichtlichen Entwicklung und gewiß nicht mit dieser zusammen dem Sammelbegriff „Renaissance" gleichzusetzen. Nach alledem handelt es sich bei Palladios Teatro Olimpico um vitruvianische Einflüsse auf eine Stilstufe des Theaters, die nicht mehr als Renaissancetheater bezeichnet werden kann. Wie die Situation in der Bühnenarchitektur damals ohne antikisierende Einflüsse liegt, zeigt die Vollendung des Baues durch Scamozzi.

Als Palladio 1580 starb, hinterließ er das Werk zur Vollendung seinem Sohne und Vincenzo Scamozzi (1552—1616). Die Arbeit Scamozzis ist etwas gänzlich Neues, das nicht mehr mit Palladios Plänen zusammengeht. Palladio beabsichtigte die Wiedererneuerung der antiken Bühnenwand. Die hinter den Toren angebrachten Periakten sollten lediglich einen gewissen illusionistischen Raumeinblick vortäuschen. Der ausgesprochene Manierist Scamozzi beseitigt den folienhaften, renaissancemäßigen Charakter der „Scenae frons" Palladios, er öffnet die Tore und schlitzt die Wandfläche in fünf übersteigerte Tiefen-

räume von scheinbar erheblicher Ausdehnung auf. Ein kurzer Zwischenraum wird hinter dem Mittelportal frei gelassen. Dahinter werden drei reliefierte Scheingassen aus Holz und Stuck mit großer Bodensteigung aufgebaut, nicht nur die eine Gasse in der Mitte nach dem zentralperspektivischen Schema Serlios, sondern eine mittlere und zwei seitliche, schräg einwärts strebende. *vgl. Grundriß-* Ebenso verfährt Scamozzi mit den beiden Seitenportalen der Schauwand. Die *tafel Nr. 1* vorgetäuschten Reliefstraßen streben nicht wie in Barbaros Angaben für die Periakten dem zentralen Augpunkt der Mittelgasse zu, sondern sie divergieren zur Zentralachse, und zwar in einem noch etwas flacheren Winkel als die Seitengassen des Hauptportals. Auffällig ist die Steigerung der perspektivischen Trugmittel. Mit raffinierter Größenabstufung der Reliefrahmen von voller Portalhöhe, also zu Beginn der Straße noch praktikabel, bis zur Puppenstubengröße führen die Fluchtlinien ungehindert in den äußersten Tiefenraum. Neu gegenüber Serlio, dessen technische Mittel hier zwar verwendet sind, ist dieses Aufschlitzen eines engen Bildeinblickes, der Kontrast des Hochformates der Portalrahmen zu dem jähen Aufreißen der Blicktiefe und die in gleichbleibender Perspektivlinie (Gebäudehöhe) verlaufende Reihe der Gebäudefluchten, die nicht mehr durch Hinter- und Übereinanderschichtung die Tiefe des Reliefraumes erzeugen, sondern das Auge in gleichmäßigem Fluß in den Tiefenraum mitreißen. Bedeutsam ist die Exzentrizität der Gassen untereinander und zum Augpunkt der Mittelachse. Noch stärker wirkt diese Negation einer einheitlichen perspektivischen Zusammenfassung, wenn man von den Seitenplätzen der ovalen Sitzreihen in die beiden seitlichen Gassen blickt. Der Bildeindruck, wie zufällig sich ergebend, ist durchaus nicht perspektivisch verzerrt: es entstehen im Gegenteil selbständige Tiefenräume außerhalb der perspektivischen Symmetrie. Das Blickfeld wechselt in seiner exzentrischen Unbestimmtheit. Alle diese Eigenschaften des Perspektivbildes zeigen die typischen Merkmale des Manierismus. Wenn man dazu noch die Eigenart der fingierten Gebäude in Betracht zieht, die labile tektonische Struktur, die „koloristische" Auflösung der — scheinbar realen — Architektur, so ergibt sich, daß Scamozzi in Einzelheiten auch dieser Bildteile die manieristischen Stilformen seiner Zeit im Bühnenbild vereinigt hat.

Scamozzi erbaute in den Jahren 1585—1588 für den Herzog Vespasiano Gonzaga das kleine Theater von Sabionetta. Hier war er durch keinerlei Vorarbeiten und Bestrebungen klassizistisch interessierter Architekten gehemmt. Wir können das Theater von Sabionetta in seinen nicht erhaltenen Teilen ver- *Abb. 22* mittels der Handzeichnungen in den Uffizien rekonstruieren (55). Danach ergibt sich auch für Oberitalien ein Bild von der Raumentwicklung der Szene zur Zeit Buontalentis. Der Zuschauerraum, im Halbrund, umgeben von einer arkadengekrönten Loggia, ist durch eine breite Bodenfläche „Platea", die an die Stelle von Orchestra und Proszeniumsstreifen getreten ist, von der Bühne getrennt. Die seitlichen Mauerwände der Vorderbühne finden ihre Fortsetzung in dem nunmehr bedeutend tieferen, einheitlich ansteigenden Scheinraum der in Serlios Relieftechnik ausgeführten Hinterbühne. Wie der Bühnenschnitt im Entwurf zeigt, ist nicht das unvermittelte Aneinanderschieben von Raumeinheiten, sondern das Anstreben eines einheitlichen, bis zur halben Tiefe bespielbaren Tiefenraumes hier das neue Merkmal des Theaterraumes und seiner Tiefenverbindung zum Bühnenbild (55a).

Wie stark man jetzt von der Spielbewegung in der Transversalachse wegstrebt in die Tiefenachse, beweist endlich noch das Perspektivwerk der Vignola und Danti. Als Baumeister war Vignola (1507—1573) auch bei seinem unvollendeten Palastbau für die Farnese in Piacenza zu einer bedeutenden Fortbildung der Ideen vom antiken Theater gelangt. Er projektierte in der Exedra der einen Schmalseite des Palasthofes einen amphitheatralischen Zuschauerplatz, der über die Tiefenachse des für Turniere, Umzüge und Ballette frei gelassenen Hofes hinweg auf die Palastwand an der anderen Schmalseite sah, die als Scenae frons für ein davor zu errichtendes Podium gedacht war (56). Das Perspektivwerk erschien erst nach seinem Tode, 1583. In Vignolas Grundrissen herrscht die Tendenz, die Trennung des noch in Sabionetta vorhandenen, wenn auch nicht mehr merklich abgesonderten, vorderen Spielstreifens von der Hinterbühne zu erreichen. Durch zwei Häuser wird der Spielraum seitlich eingefaßt. Wenn die Bühne auch noch flach bleibt, so ist sie doch soweit Tiefenraum, daß sich die Darsteller zwischen den Dekorationen tiefenwärts bewegen können, nicht mehr Reliefstreifen. Auch Vignola-Danti ist das Periaktensystem bekannt. Wir sehen an diesem theoretischen Werk, was schon Vasari für die Praxis bewies, daß die Verwandlung der Szenerie in der zweiten Jahrhunderthälfte üblich geworden ist. Dabei bleibt der gemalte, versenk- oder verschiebbare Prospekt und mit ihm die Möglichkeit, den Tiefenraum illusionistisch noch zu steigern und schnell zu verwandeln, als Raumabschluß üblich. Mit diesen Merkmalen, die in ihrer konsequenten Weiterbildung wesentliche Elemente des Barocktheaters ausmachen werden, wird der Manierismus auch außerhalb von Florenz zu einer neuen Stilstufe in der Szenographie, die durch die beginnende Eroberung des Tiefenraumes für die Spielbühne eine grundsätzliche Abkehr von der querorientierten Reliefbühne Serlios bedeutet.

Der Beginn des 17. Jahrhunderts erst bringt auch für das Theater den Übergang vom Manierismus zum Barock. Aber wie bei allen Wendepunkten in der Stilgeschichte der Künste herrscht zunächst ein Nebeneinander alter und neuer Formen. Schon insofern zeigt sich, daß der Manierismus ein abgeschlossenes Stilkontinuum ist, das zwar nicht als einheitliche Stilstufe zwischen Renaissance und Frühbarock einzuschieben ist, wohl aber sich selbständig neben dem Frühbarock weiterentwickelt. Noch im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts besteht die Periaktenbühne neben der neu aufkommenden Kulissenbühne, die recht eigentlich die Bühnenform des Barocks werden sollte. In Florenz, der wichtigsten Pflegestätte des damaligen Theaters, blieb zunächst der Manierismus allein schon durch die Lebensdauer Buontalentis († 1608) noch unangetastet. Buontalentis Wirksamkeit und die seiner Schüler hielt auch weiterhin den künstlerischen Schwerpunkt der Theaterkultur in Florenz.

Nachfolger Buontalentis wurde sein bedeutender Schüler Giulio Parigi († 1635). Er hatte schon bei den Intermedien von 1589 mitgewirkt. Für die Hochzeitsfeierlichkeiten im Hause Medici von 1608 stattete er die Intermedien zu „Il Giudicio di Paride" mit derartigem Erfolge aus, daß außer den mit seinen Stichen versehenen Textbüchern noch eine Folge von Stichen Remigio Cantagallinas († 1630) erschien (57). Die meisten Dekorationen zeigen 3—4 Telari seitlich. Das erste Intermedium stellt den Tempel der Fama dar, *Abb. 15* ganz aus geschliffenen Spiegeln erbaut, was allgemeine Bewunderung erregte, *Abb. 16* das zweite die Erscheinung der Astrea, das dritte den Zaubergarten der Kalypso.

Das vierte Intermedium bringt ein Zeitereignis auf die Bühne mit all dem Reiz exotischer Vorstellungen: das Schiff Amerigo Vespuccis in neuentdeckten Gewässern. Im fünften verfolgt Parigi getreu das bewährte Vorbild seit Vasari: er stellt eine raucherfüllte, flammenlodernde Ruinendekoration dar, das Reich des Vulkan, mit grottenartiger Unterbühne, die er undekoriert beibehält für das nächste Intermedium. Dieses stellt den Tempel des Friedens dar, mit nicht weniger als sieben fahrbaren Wolkenmaschinerien im Schlußbilde. Die Spielbühne wird rückwärts jedesmal durch ein — wie die darauf befindlichen Figuren beweisen — noch praktikables, leichtes Gebäude, ein größeres gemaltes oder halbplastisches Vorsatzstück abgeschlossen. Dahinter setzt sich das Bühnenbild in einer Landschaft fort, allerdings unpraktikabel und nicht szenisch aktiviert, im gemalten Prospekt, der die Tiefenachse aufnimmt und die Fluchtlinien der Telari ideell im Landschaftsbilde weiterführt. Der Prospekt ist deutlich freier behandelt als die in allen Teilen symmetrisch korrespondierenden vorderen Dekorationsteile. Die leichten, den Spielraum abschließenden Architekturen etwa im „Tempio della Fama" und die Laubenwände des „Giardino" mit ihren grazilen Gitterkonstruktionen sind in allen Einzelheiten von Struktur und Dekor noch ganz ähnlich Buontalentis oben beschriebenem Uffizienblatt. Aber nicht nur die überschlank gebildeten Hermenpilaster der Laubenloggien und -balkone zeigen noch formale Entsprechungen zu Buontalenti: auch die Figurinen stimmen zum Teil genau mit Buontalentis Figurinen überein, was sich sogar an Einzelheiten des Kopfputzes und der Haartracht nachweisen läßt. Dasselbe gilt von Giulio Parigis Figurinen der Prunkbarken für die großen, anläßlich der gleichen Hochzeit von 1608 gefeierten Wasseraufzüge und -schauspiele, die auf dem Arno stattfanden. Auch diese zum „Trionfo navale" gewordene Mascherata — welche Entwicklung seit Vasari! — hat Cantagallina nachgestochen. Die pompösen Aufbauten dieser Prachtgondeln haben in der typischen Verwendung von Muscheln und anderen, dem Sinne nach naheliegenden Dekorationsteilen noch manieristischen Charakter. Selbst in Giulio Parigis Ausstattung der berühmten „Guerra di Belezza", jenes großen, schauspielartigen Festzuges von 1616, an dem auch Callot beteiligt war, finden sich noch manieristische Kostüme. Übrigens enthalten auch Callots frühe Stiche noch viel Manierismus in der Strichführung wie in den Figuren. Giulio Parigi ist also keineswegs „Hauptvertreter der zweiten Generation der Florentiner Bühnenbildner des Barocks", wie Zucker annimmt. Aber schon 1608 tauchen Formen in seinen Intermedien auf, die nicht mehr mit dem manieristischen Geist der Szenen des ersten und dritten Intermediums zusammengehen. Dahin gehört zunächst das Bühnenbild für das vierte Intermedium „Nave di Amerigo Vespucci" mit seinen barocken Palmen, sodann die offenbare Tiefenstrebigkeit des Vulkanbildes, dessen zwar noch manieristisch kostümierte Chöre schon lebhafte Gruppenregie verraten, vor allem aber das sechste Intermedium „Tempio della Pace". Zunächst ist der Charakter der Architektur von dem der anderen Blätter sehr verschieden. Alle Bauglieder dieses kolonnadenartigen Hofes sind statisch, die toskanischen Säulen voluminös und kraftvoll. Dazu kommt die schon an Methoden der Kulissenbühne gemahnende Ausnutzung des Tiefenraumes, der tatsächlich ganz vom Chor ausgefüllt wird. Dieser steht nicht mehr einreihig da, sondern ist in Gruppen gegliedert, weit stärker besetzt und überaus bewegt. Zwar wird die Aufstellung an den Längsseiten beibehalten,

Abb. 17

Abb. 18

Abb. 19

doch ist das Ganze wesentlich mehr als bewegtes Massenbild aufgefaßt und gegen den Hintergrund zu verstärkt. So tauchen bei diesem Hauptschüler Buontalentis Elemente im Bühnenbilde auf, die durchaus weiterweisen und die beginnende Wandlung zum barocken Raumempfinden bereits hier beginnen lassen.

Giulio Parigi hat oft mit seinem Bruder Alfonso († 1656) zusammen gearbeitet. Das ebenfalls nur in Stichen überlieferte Werk Alfonsos liegt zeitlich später. Der Wandel von Buontalentis Stil zum Barock wird hier noch deutlicher. 1628 stattete Alfonso Parigi in Florenz die Oper „La Flora" aus (58). An den Stichen nach seinen eigenen Vorlagen sehen wir den Barock auf der Florentiner Bühne Fuß fassen. Die Szene der Waldlichtung mit dem Meeresprospekt für das vierte Intermedium „Sbarco di Venere" zeigt in den Formen des Baumschlages schon barocke Kurvierungen. Das klare Hintereinander der einzelnen Baumgruppen (beiderseits vier), die beiden vorderen, das Bild seitlich abdeckenden Bäume (in voller Höhe des Prospektes) lassen hier nicht mehr das schwerfälligere Periaktensystem annehmen. Ein anderes Bild aus dieser Folge hat stilistisch große Ähnlichkeit mit Giulio Parigis Dekorationen des „Tempio della Pace": die Bühnentiefe entsteht wieder durch säulengetragene Tempietti.
Abb. 20 In den Bildern „Garten der Alcina" und „Brand des Palastes der Alcina" aus den gleichen Festen von 1628 bringt Alfonso Parigi schon ganz barock empfundene, betont praktikable Tiefenachsen. Das Alcina-Zaubergarten-Motiv wurde fortan eines der beliebtesten Sujets der Opern mit Dekorationseffekten. Wir finden es u. a. bei Draghi-Burnacini in Wien, bei Lully-Bérain in Versailles wieder. Im allgemeinen aber waren Alfonso Parigis Dekorationen weniger einfallsreich als die seines Bruders.

Alle Probleme des manieristischen Bühnenstiles und seiner Stellung im Entwicklungsprozeß der bildenden Künste von der Renaissance zum Barock werden in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, zu einer Zeit also, in der das Barock schon seine erste Blüte erlebte, nochmals bedeutungsvoll im Schaffen des Engländers Inigo Jones (1573—1652). Er war einer jener Architekten, die, unabhängig von ihren Interessen und Aufgaben in der Baukunst, aus innerer Verpflichtung, unter scheinbarer Verleugnung ihres baukünstlerischen „Stiles", sich ganz einer anderen Seite künstlerischer Gestaltung hingaben: mit großer Sicherheit des malerischen Sehens formte Jones das Bild der englischen Szene. Seine Bühnendekorationen waren die Folie für den Rausch licht-, bewegungs- und farberfüllter höfischer Ballettfeste, sie gaben den dichterischen Phantasien eines Ben Jonson den Rahmen. „Masque of Blackness", „Festival of lights", „Thetis festival" — das sind die Themen seiner Inszenierungen, schon als solche bezeichnend genug, um die Verschiedenheit gegenüber italienischen Themen deutlich werden zu lassen: Neben antikisierende Stoffe in allegorischer Verbrämung tritt bei dem Nordländer die Versinnbildlichung der Natur, des Lichtes. Über die Stellung des Architekten Jones in der äußerst problemreichen Situation der englischen Baukunst der ersten Jahrhunderthälfte sei nur kurz gesagt: Auch für ihn gilt das eigentümliche Schwanken des englischen Barocks zwischen Klassizismus und gotisierendem Konservativismus (59). Diese Gegensätzlichkeit besteht auch in seinem Theaterschaffen mindestens dann, wenn er gezwungen ist, antikisierenden Vorwürfen gerecht zu werden. Balletthaft von

den bewegten Gruppen der „Masques" und „Antimasques" durchzogen, waren die Aufführungen nicht nur Spiegelbilder des dichterischen Geistes in der Kultur der Hofgesellschaft Henrietta-Marias, der Französin mit Medici-Blut, sondern gleichzeitig pomphafte Triumphe höfischer Prachtentfaltung. Als solche boten sie dem phantasievollen Bildner genug Gelegenheit, von den antikisch verbrämten, dichterischen Vorwürfen entsprechend dem eigenen Formwillen abzuweichen. Es fragt sich dabei, wieweit Jones allerdings nicht selber zu sehr Klassizist italienischer Schulung war, um seine Inszenierungen weitgehend von dieser Seite des Vorwurfes befreien zu wollen. Die zentrale Frage für die Bewertung seines bühnenbildnerischen Werkes ist die nach seiner Stellung zur italienischen Kunst, woraus sich dann die weitere nach der Originalität seines Schaffens folgerichtig ergeben muß (60).

Als größter Repräsentant der Bühnenkunst seines Landes war Jones Schüler Buontalentis und Giulio Parigis. Dazu kommt der Einfluß Palladios. Jones wurde als Baumeister zum Vermittler des palladianischen Klassizismus für England, ja zum Begründer der entscheidenden Richtung der englischen Barockarchitektur, des Palladianismus. In den Jahren 1595—1604 und 1613/14 bereiste Jones Italien und hielt sich besonders im Kreise der Florentiner Manieristen auf. Daß er ein gelehriger Schüler seiner Florentiner Lehrer gewesen ist, kann man aus dem Vergleich seiner Entwürfe mit den Kupfern des primitiveren Joseph Furttenbach, der sich auch Schüler Buontalentis nennt, ersehen (61). In seinen verschiedenen Architekturbüchern berichtet der Bürger von Ulm getreulich und bieder, was er in Italien von der „Scoenea di comedia" gelernt hat. Der Qualitätsunterschied ist gewaltig. Ohne weiteres sichtbar ist die reichere Veranlagung des phantasievollen Engländers, der ständig danach strebt, mit der erlernten Technik auch an Qualität dem künstlerischen Vorbild nahezukommen. Die Überschneidungen der englischen Spieltradition mit den Prinzipien der neuen, manieristischen Florentiner Aufführungspraxis zeigen sich schon im rein Technischen seiner Bühnengestaltung. Was Jones um die Jahrhundertwende in Florenz kennenlernte, war die Buontalenti-Bühne mit Periakten. An ihr hält er bei Verwandlungsdekorationen zeitlebens fest. Wie Furttenbach verwendet auch er noch in den vierziger Jahren nur dieses Verwandlungssystem. Für die kurze Periaktenbühne mit dem optisch den Raum tief erweiternden gemalten Prospekt schafft Jones seine großen Inszenierungen, wie Jonsons „Neptunes Triumph" (1624) und noch Devenants „Salmacida spolia" (1640). Darüber hinaus übernimmt er aber noch eine technische Eigenschaft der Florentiner Bühne: er schafft feststehende Proszenien und verbindet mit darangefügten Treppen und Rampen das Parkett des Theatersaales mit der Bühne. Wie Callot es von den Florentiner Festen im Stich überliefert hat, so schreiten tänzerisch auch die englischen „Masques" von der Bühne herab durch den Saal. Nach den Florentiner Beispielen fügt Jones in die zerklüfteten „Felsen" seiner dem Spielinhalt entsprechenden Rahmen kleine Grotten, Nebenschauplätze, Unterbühnen, in denen Einzelszenen intimerer Haltung im Schauplatz verselbständigt werden. Der in wechselnder Verwendung technisch adäquater Mittel geschulte Architekt aber beweist sich darin, daß die Periaktenbühne nur eine seiner Inszenierungspraktiken ist — er kennt auch andere. So schafft er u. a. für das Stück „Florimene" (1635) einen reichen Bühnenrahmen, von dem Treppen in den Zuschauerraum hinabführen. Das eigentliche Bühnen-

bild ist dabei feststehend: eine Winkelrahmenbühne, die eine Waldschneise darstellt. Zwischen Baumgruppen stehen in regelmäßigem Wechsel an beiden Seiten kleine Bäumchen. Die Landschaft öffnet sich in tiefer Achse zum Schlußprospekt (62). Auch hier ist die Bühnentiefe nur wenig praktikabel: vier Winkelrahmen, jedesmal eine Baumgruppe mit Haus, begrenzen den Spielraum. Die eigentliche Raumtiefe wird noch mit Zugprospekten erreicht. Das räumliche Spiel in der Tiefendimension ist noch wenig entwickelt. Die Bühne ist der feststehende Rahmen für das Drama. Wenn opernhafte Elemente dazukommen, werden ballettartige Aufzüge von der Bühne herab in den Saal verlegt. Das Bühnenbild bleibt aber auch dann Rahmen und Hintergrund für die festliche Bewegung. Neben diesen typischen Formen der Florentiner Bühne des Manierismus greift Jones auch auf das altenglische System der Mysterienbühne mit nebeneinander bestehenden Schauplätzen zurück. Die englische Vorliebe für das szenenreiche Spiel im Sprechdrama hatte mit Shakespeare und der „Shakespeare-Bühne" einen künstlerisch vollendeten Höhepunkt erreicht. Erst 1635 schafft Jones mit seiner Inszenierung „Florimene" die Einheitsbühne. 1607 verbindet er noch das System des gerahmten Einheitsschauplatzes mit dem der altenglischen Bühne in seiner Inszenierung zu „Campions Masque". Die verschiedenen Örtlichkeiten der früheren Mansionen verteilt er in einem Waldtal mit märchenhaft-goldenen Bäumen (63). So verkörpert sich in Jones die Situation seiner Zeit mit ihren Überschneidungen der Prinzipien in der Bühnenbildgestaltung. Eine Generation nach Buontalentis Tode wird in England das manieristische Bühnensystem der Periakten abwechselnd mit Renaissancesystemen, ja mit mittelalterlichen Reminiszenzen verwendet. Auch auf das feststehende architektonische Bühnenbild des Teatro Olimpico bei Palladio-Scamozzi greift Jones zurück. Wir besitzen mehrere Studien, in denen er sich mit diesem Problem auseinandersetzt. Nicht nur, daß er eine Weiterbildung des Teatro Olimpico entwirft, indem er, bezeichnend für seine manieristische Auffassung dieser klassizistischen Idee, die Seitentore der Hauptfront wegläßt und dafür einen Blick durch das Mittelportal in eine Gasse öffnet (Nicoll, Abb. 157): er gestaltet auch feststehende Szenen mit polygonalem Grundriß (Nicoll. Abb. 158). Eine polygonal gebrochene Wand umkleidet den Schauplatz und löst in klassizistisch-dekorativer Weise die strenge „Scenae frons" Palladios im neuen Sinne. Etwas Ähnliches scheint ihm bei den Bildern zum „Oberon" (1611) vorgeschwebt zu haben. Oberons Palast wird dicht an den vorderen Bühnenrand geschoben, aber einheitlich von einem in der Zeichenmanier sehr an Buontalenti gemahnenden Rahmen umgeben. Eine andere Szenerie dieses Stückes erinnert an die Außenansicht der Grotte des Boboligartens (S.-B., Abb. 44/45). Alles das sind Versuche nach italienischem Vorbild. Sie zeigen deutlich die klassizistische Komponente bei Jones. Seine Inszenierungen, und damit das Theater Englands, stehen — in der Entwicklung zwar im Rückstand dem übrigen Europa gegenüber — doch an einem Wendepunkt: seine Bühnenbilder beschäftigen sich entweder mit den typischen Abwandlungsformen, die der Manierismus am Vorbild der Spätrenaissance vornimmt, oder mit den Bühnenprinzipien, in denen eine neue Stilphase über das alte Prinzip hinauszudringen versucht und auch hinausdringt, der Barockentwicklung entgegen (64). Wo aber in Florenz die Parigi von sich aus die Entwicklung weiterzutreiben suchen, da bleibt Jones stehen. Wie eng er sich

den rein manieristischen Vorbildern anschloß, beweisen auch seine Figurinen. Von der Ausstattung zu Jonsons „Masque of Blackness" (1605) sind eine ganze Reihe pompöser Figurinen erhalten. Jones verleugnet in keiner ihrer Einzelheiten, daß er soeben aus dem Kreis der Buontalenti-Nachfolge in die Heimat zurückgekehrt ist. Alle Eigentümlichkeiten der Figurauffassung aus Buontalentis Intermedien: die gestreckten Körperpropositionen, die reichbordierten Tuniken über vielfach gebauschten und gerafften weiten Röcken, das Toupieren der Haare und Verzieren der Frisuren mit rokaille- und knorpelwerkartigem Schmuck, die Schleier, die in weitbogigem Flattern jede Körperbewegung begleiten, alles das sind Einzelformen, wie sie die Florentiner Bühne in stilisierender Mischung von höfischem Prachtkostüm und antikisierender Absicht zu so unvergleichlich pomphafter Form entwickelt hat. Anfänglich gleicht auch der Stil des zeichnerischen Vortrages bei Jones noch sehr seinen Florentiner Vorbildern. Aber auch in späteren Jahren, besonders bei den weiblichen Figurinen, die noch immer das Schema des Florentiner Tunikakostüms zeigen, selbst wenn alle Formen wesentlich barocker, weniger ornamental linienhaft, als in temperamentvollerer, abrupterer Strichführung gegeben sind, lassen sich doch immer noch florentinische Anklänge wahrnehmen. Die bauschigen Ärmel mit weitem Spitzenbesatz sind dagegen ein typisch barockes Kostümelement (vgl. etwa Rubens-Porträts). In einer Folge für die Inszenierung von Ben Jonsons „Chloridia" (1631) läßt sich die Überschneidung der Einflußsphären sehr deutlich erkennen: Barocke, für Jones' Entwicklung neue Formen zeigen vornehmlich die mit der Feder entworfenen Blätter (Simpson-Bell, Tafel XCII). Eine ganze Gruppe aber, und zwar die hauptsächlichste (S.-B., Tafel XIII—XVI), zeigt einen bedeutsamen Zusammenhang: die deutliche Verwandtschaft mit den Vasari-Folianten der Uffizien einerseits und mit den kolorierten Blättern der Buontalenti-Serie in der Palatina andererseits. Die Figurinen (S.-B., Tafel XVI) sind zwar leichter laviert als die Vasaris, aber sie gleichen in den Proportionen und in der für die manieristische Spätstufe gehaltenen Gewandbehandlung deutlich den Vasari-Blättern, mit denen sie auch thematisch verwandt sind („Jealousie", „Dissimulation"). Andere Blätter, lockerer in der Strichführung und leichter in den Lavierungen, wie die Figurinen S.-B., Nr. 103 „Floods" und 89 „Cupid", ähneln den Buontalenti-Entwürfen der Palatina. So ist noch 1631 der Florentiner Einfluß unmittelbar, wenn auch schon überschnitten von barocken Anfängen. *Abb. 45*

Während man in den bisher erörterten Fällen annehmen kann, daß alle so offenbar florentinischen Formelemente bei Inigo Jones zu dem Schulgut gehören, das der studieneifrige Meister, unter großen Eindrücken stehend, in Skizzenmappen mit nach England brachte, reicht diese Erklärung nicht aus angesichts der erhaltenen Bühnenbildentwürfe. Die Inszenierungen des „Giudizio di Paride" (1608), der „Flora" Salvadoris (1628) und zu Copolas „Le nozze degli dei" (1637) können Jones, da sie zeitlich schon nach seiner Heimkehr liegen, nur durch Cantangallinas Stiche bekannt geworden sein (65). Wie er die Kenntnis dieser Serien verwendet, wie er sie durcheinander benutzt und so in den Jahren nach 1640 noch Stilformen auf die Bühne bringt, die 1608 in Florenz geprägt wurden, läßt sich an einer interessanten Gegenüberstellung genau beweisen. Vergleichen wir zunächst die Blätter, auf die auch Simpson-Bell hingewiesen haben (66). Aus dem „Giudizio di Paride" des

Giulio Parigi aus dem Jahre 1608 wurden von Jones folgende Szenen übernommen:

1632 Für „Albions Triumph" (von Townshend) Szene I: das sechste Intermedium „Tempio della pace".

1632 Für Townshends „Tempe restor'd" Szene I, 1: der „Giardino di Calipso", das dritte Intermedium des „Giudizio".

1634 Für Thomas Carews „Coelum Britannicum" Szene I, 1: das von Cantagallina gest. Bild zum ersten Intermedium, „Tempio della Fama".

1635 Für Sir William Devenants „The Temple of Love" Szene III: das Bild zum vierten Intermedium, „Il nave di Amerigo Vespucci".

Die überlieferte Skizze zeigt zwar nicht das Meer und die Fahrzeuge zwischen
Abb. 25 Seewesen und Erscheinungen, hält sich aber genauestens an die Gestaltung der seitlichen Dekorationsteile: alle Einzelheiten der feststehenden Dekorationen, die Staffelung der Felsen, die Gestaltung der Palmwedel, sogar die Lebewesen der Florentiner Inszenierung, z. B. das Rhinozeros auf dem zweiten Telaro links, sind genau kopiert.

Aus der Inzenierung Alfonso Parigis zu Salvadoris „La Flora" von 1628 wurden folgende Szenen den Nachrichten entsprechend übernommen:

1634 Für Carews „Coelum Britannicum", erste Szenerie, Formen der
Abb. 26 Ruinenkulissen der Tartarusszene Parigis. Ein Einfluß der Dekoration von „La Flora" I, 1: wo rechts ebenfalls Einblicke in ruinenartige Häuser sichtbar sind, ist außerdem vorhanden.

Aus Alfonso Parigis Inszenierung der „Nozze degli dei" (1637) entnahm Jones sodann die Szenen IV—X des 4. Aktes für seine Inszenierung der „Salmacida spolia" des Sir William Devenant, die am 21. Januar 1640 aufgeführt wurde. Die Federzeichnung (S.-B., Tafel XLII) zeigt in Prinzip und Einzelheiten den Aufbau der Florentiner Szenerie. Lediglich die vorn seitlich abdeckenden Randdekorationen sind etwas vergrößert. Außerdem hängen Wolken vor den seitlichen drei Fels-Telari. Die Figuren des Stiches, auch die Himmelserscheinungen in den Wolkensoffitten, sind sämtlich weggelassen, entsprechend der Verwendung für einen neuen Inhalt: das Bild stellt bei Jones eine „Sceane of mountaines the way to the seat of honour" dar (67).

Man kann aber über die von Simpson-Bell erwähnten Beziehungen hinaus den Kreis der beeinflußten Szenenbilder noch erweitern. Eine bedeutsame Entlehnung aus den oben angeführten Parigi-Inszenierungen scheint in der Inszenierung für Devenants „Britannia triumphans" von 1638 vorzuliegen. Die bei S.-B.
Abb. 24 auf Tafel 34 veröffentlichte Szene IV trägt wie das erste Intermedium des Cantagallina-Stiches von 1608 (im „Giudizio di Paride") die Bezeichnung (laut Text) „The Palace of Fame". Zwar zeigen die üblichen drei vorderen Telari eine Architektur, die sich in den Florentiner Säulenszenen nicht unmittelbar findet, aber diese dreifach hintereinander gestaffelten, säulengetragenen Balkenvorsprünge sind von recht toskanischem Charakter. Das wesentlichste Bauwerk der Szene aber, der den Abschluß der Bühne bildende Palast der Fama selber, ist genau der Parigi-Inszenierung entlehnt: die dreifache Säulenhalle mit darüber ragendem Turm

ist bis ins Detail kopiert. Nur fehlen bei Jones der Blick durch die unteren Säulenhallen des Gebäudes in freie Landschaft und die Erscheinungen der Fama und zweier anderer Gottheiten auf dem Turm selber. Auch für die „Salmacida spolia" hat Jones mehr übernommen, als Simpson-Bell festgestellt haben. Auf der Tafel XLII der englischen Veröffentlichung findet sich neben der bereits besprochenen Szene Nr. 339 (nach „Giudizo di Paride") noch eine getreue Kopie eines Florentiner Vorbildes: Szene I der Salmacida, „a storm and tempest". Sie entspricht genau jener Szene aus Alfonso Parigis zwölf Jahre vorher (1628) geschaffener Inszenierung der „Flora", wo mitten im heftigen Sturm an der Meeresküste sich der blitzdurchzuckte Himmel öffnet und Zeus, im Wolkenthron sichtbar, den Sturm besänftigt. Einzelheiten, wie die Bildung der Wurzeln und der abgebrochenen Äste der vordersten Baumdekorationen, beweisen deutlich, wie eng sich Jones an das Florentiner Vorbild hielt, wie er, über die allgemeine Aufteilung des Bühnenbildes noch hinausgehend, völlig auf eine eigene Umgestaltung des Vorbildes im Sinne etwa der speziellen Handlung seiner Aufgabe verzichtet. Nur die Figurinen sind wie immer weggelassen, ein Beweis, daß Jones das Bild nicht lediglich als künstlerische Notiz kopierte, sondern daß er es tatsächlich, wie auch seine Datierungen am Rand und die dazugehörenden Beischriften bekunden, für seine Inszenierungen verwendete. Man braucht nicht einmal philologisch darauf bedacht zu sein, nach Einflüssen zu suchen, um die Reihe der Beeinflussungen bei Inigo Jones noch weiter zu verfolgen. Auch von Werken der bildenden Kunst, die nichts mit dem Theater zu tun haben, sind Einflüsse feststellbar. Zahlreiche Details hat Jones Raffael und den Raffaelnachstichen Marc-Antonio Raimondis sowie dem Stichwerk Antonios della Ripa („Iconologia") entnommen (vgl. S.-B., Kommentare Nr. 16, 46, 56, 64). Der Hintergrund auf dem Entwurf einer nächtlichen Waldlandschaft für die erste Szene der „Luminalia" von 1638 entspricht in der tieftonigen Sattheit der Lavierungen und in der Verhaltenheit der Stimmung jener unvergleichlichen Nachtdarstellung Adam Elsheimers, die uns Deutschen so besonders nahesteht. Würde der eigentliche Szenenentwurf mit der Schilderung der in nächtlicher Dunkelheit ruhenden Baumreihen beiderseits der Schneise, durch die man auf die mondbeschienene Hintergrundslandschaft blickt, vielleicht noch Zweifel aufkommen lassen, so verrät eine andere wundervoll satt lavierte Zeichnung der Sammlung des Herzogs v. Devonshire, daß es Jones tatsächlich darum zu tun war, die Elsheimer-Landschaft für seinen Schlußprospekt der Szene zu den „Luminalia" von 1638 zu verwenden. Für die ganze weitere Entwicklung wesentlich ist jedoch der gewisse nordisch-naturnahe, mehr barocke Geist dieser Inszenierung, der auch in den Kostümen der späteren Inszenierungen Gestalt gewinnt. Im Prinzip ähnliche Tendenzen prägen sich auch bisweilen in der zeichnerischen Behandlung des Baumschlages auf manchem Landschaftsbild seiner letzten Inszenierungen aus; vgl. S.-B., u. a. Tafel 386 (68). So ist die Bedeutung des Inigo Jones ebenso eigenartig wie problematisch. Ein origineller, aus dem Drange eigener Schöpferkraft schaffender Künstler war er nicht, weder als Architekt noch als Bühnenbildner. Im Sinne unserer Fragestellung nach den Wechselwirkungen zwischen Theater und bildender Kunst aber ist es gerade diese große Empfänglichkeit für fremde Einflüsse bei Inigo Jones, die es möglich macht, daß eine ganze Stilstufe des Theaters

so beeinflußt wurde, daß tatsächlich Werke bildender Künstler (Elsheimer, Callot) unmittelbare Vorbilder für das Theater abgeben.

Eine so direkte Beeinflussung der Bühne durch die bildende Kunst wie bei Jones gehört aber zu den Ausnahmen in der Kunstgeschichte. In der Hauptsache handelt es sich bei den Beziehungen zwischen beiden um allgemein stilgeschichtliche Tendenzen, die sowohl im Bühnenbau und -bild als auch in der Architektur und Malerei einer Epoche ihren Niederschlag finden und zu ähnlichen Erscheinungen führen, wie der Vergleich zwischen dem Theater der Renaissance und der gleichzeitigen Architektur und Malerei bewiesen hat. Dieser Vergleich läßt sich auch für die Stilgeschichte des Manierismus durchführen. Die Ausbildung der Renaissancebühne bei Peruzzi und ihre theoretische Begründung durch Serlio war ein Ergebnis schon der Endphasen der Renaissance längst nach ihrer Blüte in den bildenden Künsten gewesen. Peruzzi geht als Architekt schon durchaus über die stilistischen Forderungen der Renaissance hinaus. Seine Bauten sind frühe manieristische Architektur aus der Zeit der Stilkrise nach 1520. Schon die Ausnutzung der kurvierten Fluchtlinie in der Straßenfront beim Palazzo Massimi alle Colonne (beg. 1535) bedeutet ein Abweichen von der streng kubischen Bauauffassung der Renaissance zugunsten einer optisch erfaßbaren Bewegungstendenz im Baukörper. Manieristisch ist auch das Überwiegen der Obergeschosse (Verdoppelung des Mezzanins!) gegenüber dem durch Pilaster, Säulen und tragendes Gesims als belastet gekennzeichneten Untergeschoß. Die Höhe der beiden oberen Mezzaningeschosse zusammen übersteigt die des eigentlichen Hauptgeschosses im ersten Stock. Der Grundriß ist ganz auf Tiefenbildung hin komponiert. Der Hof ist nicht mehr quadratisch, sondern nur Einzelkompartiment innerhalb einer Folge von Räumen in der Tiefenachse des Gebäudes.

In Vasaris Uffizienbau von 1560 wird der Hof in größter Tiefenausdehnung überhaupt zum alleinigen Träger des Baugedankens. Einer Straße gleich öffnet sich diese tiefe Schlucht zwischen zwei gewaltigen Fassaden, die, in gleichmäßiger Geschoßhöhe den Tiefenraum umziehend, dessen Hofcharakter unterstreichen. Auf einem auch hier besonders an der Arkadenseite durch ein starkes Abschlußgesims als „tragend" gekennzeichneten Erdgeschoß lasten in völlig ausgeglichenem Kräfteverhältnis zwei Obergeschosse über einem Mezzanin. Alle Gesimse zwischen beiden Geschossen unterstützen nur eine Idee im Raumeindruck der Gesamtarchitektur: sie reißen den Blick des Beschauers, der bei der Schmalheit des Hofraumes die riesige Breite der Fassadenflächen gar nicht übersehen kann, mit sich in die Tiefe. Alle Linien führen jäh auf jene leichte Arkadur hin, die den Hof durchsichtig und in schmaler Höhe abschließt, gleichzeitig einen weiteren Tiefenblick öffnend: durch die Halle hin über den Arno hinweg zu dem für das Auge in unkontrollierbarer Ferne liegenden Prospektbild des anderen Flußufers. Das ist eine Anlage, die in ihrer zwingenden Tiefenbetonung, in ihrer jäh gesteigerten Tiefenflucht aller Linien und in der Durchsichtigkeit des Abschlusses im Raumhintergrund große Ähnlichkeit mit der Mittelachse von Scamozzis Scheinstraßen im Teatro Olimpico zu Vicenza hat.

Auch Scamozzi selbst baut analog zu seinen theatralischen Ideen in den neuen Prokurazien zu Venedig. Auch hier reißen die noch gleichmäßiger

betonten Gesimslinien das Auge mit sich in ihrem Liniensturz den Markusplatz hinab. Die üppig gestalteten Obergeschosse lasten in noch größerer Schwere auf der hart gegliederten Arkadur des Untergeschosses.

Wesentlicher noch als die Architektur für einen Vergleich der bildhaften Gestaltung der Szene mit den Tendenzen der manieristischen Kunst ist die Malerei. Die ganze Schärfe des Umbruches von den Kompositionsprinzipien der Hochrenaissance zum Manierismus wird an einer ganzen Reihe von Beispielen der Malerei um 1520 deutlich. Bereits in diesen Jahren bildet sich das Streben des Manierismus nach „praktikabler" kompositioneller Nutzbarmachung des Tiefenraumes aus. Schon bei den Spätwerken Raffaels ist von neuen Bestrebungen gesprochen worden. So zeigt das Fresko des Borgobrandes gegenüber den übrigen Stanzenfresken eine neue Raumauffassung (69).

Die den Manierismus so kennzeichnende Verschiebung der Hauptszene in den Bildmittelgrund — die Bildtiefe spielt hier noch keine Rolle — kommt schon bei Bugiardinis „Wunder der hl. Katharina" in Sta. Maria Novella zu Florenz vor. Die beginnende Dezentralität der Bildachsen und die Abkehr von der Darstellung im Vordergrund zugunsten der Bildtiefe wiederholt sich bei Sodomas Fresken in Monte Oliveto maggiore bei Siena. Eine Verbindung aller dieser Prinzipien in einem einzigen Bilde stellt das Fresko der Farnesina „Alexander und Roxane" dar. Die beliebte manieristische Methode, den Tiefenraum dezentral in Kolonnadeneinblicken zu öffnen, ist hier schon genau so angewandt wie später etwa bei Vredeman de Vries. Bei Sebastiano del Piombos „Geburt Mariä" (Rom, Sta. Maria del Popolo) wird der Blick mit großer Wucht über die Vordergrundsszene hinweg in den Mittelpunkt mit dem Lager der Wöchnerin geführt. Von hier aus weisen die Linien des Fliesenmusters weiter in die Tiefe, die sich schmal hinter der geöffneten Tür auftut.

Daß dagegen die räumlichen Prinzipien des Manierismus in den dreißiger Jahren des Jahrhunderts sich nicht immer gleichmäßig durchsetzen, beweisen die Werke Bernardo Luinis. Gleichzeitig aber werden an ihnen Bedeutung und Schwierigkeiten der gesamten Stilkrise deutlich. Das „Sposalizio" in der Wallfahrtskirche in Saronno zeigt noch in den zwanziger Jahren die strenge Streifenschichtung im Sinne der Renaissancebühne. Wir sehen hinter der Bogenumrahmung wie in einem Guckkasten — dieser Eindruck wird durch den Vorhang noch verstärkt — die Gruppe in einem durch die Bodenfliesen in seiner zentralperspektivischen Anlage betonten Querraum. Noch bezeichnender für das Festhalten an der gleichen Tendenz ist das große Passionsfresko in Lugano (Sta. Maria degli Angeli). Im vorderen Bildstreifen ist die eigentliche Kreuzigungsszene, in einem zweiten, hinteren sind die durch die drei Kreuzstämme genau abgetrennten vier Szenen der Dornenkrönung, Kreuztragung, Grablegung und Erscheinung des Auferstandenen dargestellt. Diese Zusammenfassung der verschiedensten szenischen Inhalte in einem großen Bildraum erinnert geradezu noch an Prinzipien der mitteltalterlichen Spieltradition der Mysterienbühne.

Das manieristische Raumbild findet seine Vollendung vor allem bei Poccetti (70) und in den Gemälden der großen Festdekorateure Allori, Bronzino, Salviati und Vasari.

Abb. 1 Bronzinos Laurentiusmarter, ein Fresko, in den Jahren 1565—1569 für S. Lorenzo in Florenz gemalt, verdeutlicht am ehesten sein Wissen um bühnenperspektivischen Aufbau von Architekturräumen. Das Bild ist für die Situation des aus der Frühstufe des Manierismus emporgewachsenen Künstlers symptomatisch. Zähes Bemühen um die Erorberung des Tiefenraumes im Bilde läßt dennoch einen Bruch zwischen der dicht mit Figuren besetzten halbtiefen Vorderbühne und der architektonischen Tiefengasse bestehen. Die Verwandtschaft mit Peruzzis Szenen in Grundriß und Ausrichtung wird offenbar. Bronzino fügt noch eine Winkelrahmenarchitektur, aus einer zentralperspektivischen Tiefengasse entwickelt, hinter die Darstellung der eigentlichen Marterszene. Läßt auch die Anordnung am hinteren Rande Erinnerung an chorische Tiefenreihung im Regiebilde aufkommen, so ist der Bildtyp doch offenbar ein älterer. Da wir von einer Theatertätigkeit Bronzinos noch vor dem Auftreten Serlios wissen, ist der Rückschluß gestattet, daß Bronzino hier das Schema seines Bühnensystems gibt, das dem der Generation Peruzzi-Serlio geglichen hat (71). Neben Bronzino ist Salviati der Hauptmeister des reifen Florentiner Manierismus. In seinem Bilde der Heimsuchung (Rom, Oratorio S. Giovanni decollato, 1538) sind alle Tendenzen des Manierismus in Komposition und Raumauffassung voll entwickelt. Die Hauptszene drängt vom Vordergrund weg; die Bildachse, entstanden aus der Abfolge winkelrahmenartiger Gebäudeteile, ist stark exzentrisch und erreicht eine außerordentliche Raumtiefe durch den hochgelagerten Augpunkt, der ganz entsprechend den Truggassen des Scamozzi angeordnet ist. Diesem Raumprinzip entspricht auch der Entwurf einer Bühnendekoration im Britischen Museum. Borcherdt schreibt ihn Salviati zu. Hinter einem üppigen Proszenium entwickelt sich eine Straßenflucht, deren beiderseitige Gebäudezeilen denselben Winkelrahmencharakter zeigen. Bezeichnend für die manieristische Bildgesinnung ist an diesem Dekorationsentwurf auch die Spaltung der Straßenflucht in der äußersten Raumtiefe zu zwei neuen Tiefengassen, die auch bei den Parigi vorkommt (72). In den sechziger Jahren des 16. Jahrhunderts, den Jahren also, in denen die Ideen der Periaktenbühne erstmalig systematisch durch Barbaro erwogen und praktisch fruchtbar gemacht wurden, weisen zwei Beispiele eine ungebrochene Weiterbildung der manieristischen Bildelemente auf. Um 1560 schuf Tibaldi das Fresko in der Capella Poggi zu Bologna, in dem architektonische und figürliche Teile der Komposition gemeinsam den Tiefenschacht des Raumes in strenger Ordnung bilden. Luca Cambiasos Ausmalung der Villa Imperiale bei Genua zeigt besonders in der Szene des Raubes der Sabinerinnen manieristische Bildelemente: die dezentrale Tiefenachse und Säulendurchblicke als tiefenbildende Elemente. In engste zeitliche Nähe des Teatro Olimpico gehört Coppis Bologneser Bild der „Legende des Christus von Soria" (1579). Der Tiefenprospekt hinter der Kreuzigungsszene stellt eine triumphbogenartige Architektur dar. Wenn schon diese an die ähnliche Aufteilung der Schauwand von Vincenza erinnert, so ist die Parallele in den Durchblicken der drei Portale geradezu schlagend. Hinter jedem öffnet sich der Blick in eine Gasse in äußerster Raumtiefe. Wie in Vincenza ist die mittlere Gasse eine Fortsetzung der zentralen Achse, ja die Schlußarchitektur zeigt sogar wie dort den Blick durch einen Bogen. Auch die seitlichen Tiefengassen sind noch prägnanter als in Vincenza, ganz azentral gegeben. Sie zeigen dem Beschauer genau

wie dem in Vincenza in der Mittelachse sitzenden Zuschauer nur je eine Seite ihrer Architekturen.

Auch in der Malerei Venedigs, der zweiten Wirkungsstätte Scamozzis, erscheinen zur gleichen Zeit dieselben Bestrebungen wie im florentinischen Kunstkreis. Schon Pevsner erkannte die bühnenähnliche Raumdisposition des Kölner Bathsebabildes von Paris Bordone (73). Die überbetonte Bildtiefe außerhalb eines zentralperspektivischen Kompositionsschemas, die Azentralität der wie in Winkelrahmen aufgestellten Gebäudefluchten erinnert an Scamozzis Scheingassen. In der „Überreichung des Ringes" (Venedig, Akademie) ist der Augpunkt des wie von oben gesehenen Bildraumes besonders nahe an den linken Bildrand gerückt. Die Hauptgruppe ist wieder tiefer in den Bildraum verlegt. Wieder schließt sich an die Säulenhalle eine in allen Einzelheiten deutlich ausgebildete Straßenschlucht, die letzte Zusammenfassung des Systems der Tiefenlinien. Der Betrachter blickt wie von den oberen Sitzreihen eines Theaters auf die Szene herab; er wird notwendig an die linke azentrale Scheingasse von Vincenza erinnert, die ebenfalls wie hier erst hinter einem Bogendurchblick in einer Seite ihrer Gebäudeflucht sichtbar wird, nachdem das Auge einen dazwischenliegenden neutralen, d. h. in seinem Tiefenzusammenhang bei der perspektivischen Bodensteigung noch nicht abschätzbaren Zwischenraum überflogen hat.

Im Zentrum manieristischer Raumproblematik auch im Sinne des hier unternommenen Entwicklungsvergleiches steht das Werk Jacopo Tintorettos. Nicht nur die gemeinsame kulturelle Schaffensbasis von Venedig und der von dort beeinflußten Terra ferma, sondern auch die weitgehend gemeinsame Schaffenszeit zwingen zu einem Vergleich Tintorettos mit Scamozzi. Die früheste Vergleichsmöglichkeit mit der Bühne liefern die beiden Darstellungen der Fußwaschung (vierziger Jahre; erste Fassung Lord Lee of Fareham; zweite Fassung im Eskorial). Beide Male entwickelt sich die Darstellung in einer vorderen Querschicht mit rahmenden Figurengruppen links und rechts am Bildrand. Dabei ist die eigentliche Hauptszene des Bildes, die Fußwaschung, an die äußerste Bildkante nach rechts gerückt. Das Gleichgewicht der Komposition ist also gestört. An Stelle der Hauptszene tritt in die Bildmitte die Tafel mit den Jüngern. Der Inhaltsbericht des Bildes, die drei Hauptfigurengruppen, sind isoliert in einer Querschicht ablesbar. Befindet sich die Hauptszene ganz außerhalb des Bildzentrums rechts, so liegt der Fluchtpunkt der Bodenfliesenstreifen und der rückwärtigen Architekturachse ganz auf der linken Seite der äußersten Raumtiefe. Aus dieser zweifachen Azentralität der Komposition ergibt sich von vornherein eine Divergenz zwischen figural-inhaltlichen und perspektivisch-räumlichen Momenten. Auch die im Fliesenmuster betonte Raumkontinuität zeigt in beiden Fassungen einen Bruch im tiefen Mittelgrunde, ein deutliches Abschneiden vor dem Ansatz der tiefenweisenden Arkadenarchitekturen. Vergleichsweise liegt darin noch etwas von der Trennung des vorderen Aktionsraumes vom illusionären, lediglich perspektivisch-bildhaft angeschlossenen Straßenbild Peruzzi-Serlios, was um 1540 nicht erstaunlich ist. Die azentral übersteigerte Tiefenachse, die winkelrahmenartige Addition der Bauteile in ihrer Flucht, der „Point de vue" des Triumphbogens beschwören dagegen geradezu das Beispiel des „Teatro Olimpico" herbei. Das gilt besonders für die Eskorialfassung, wo der Tiefenraum durch Arkaduren und

Säulenstellungen deutlich vom vorderen Aktionsraum geschieden ist, und wo sich der übersteigerte Tiefensturz der „unpraktikablen" Straßenachse wie später bei Scamozzi erst in einem Bogen dem Betrachter öffnet. Auf dem Mailänder Bild der „Auffindung des hl. Markus" (sechziger Jahre) ist der Tiefenraum bereits kontinuierlich-praktikabel. Das gilt in noch stärkerem Maße für den „Raub des Leichnams des hl. Markus" (Venedig), wo die gleichmäßige Abfolge der in das Haus Fliehenden seitlich nur die Fluchtlinien der Tiefenkontinuität unterstützt. Auch für diese Tatsache läßt sich eine Parallele aus der Entwicklung der Bühneninszenierung heranziehen. Schon bei Buontalenti war es üblich, bei Aufstellung von Chören und Begleitensembles auf der Bühne vor jeder Dekorationseinheit (Telaro) einen Akteur aufzustellen. Diese Gepflogenheit erhält sich bis in die hochbarocke Regiepraxis. Wie bei Scamozzi, dem diese beiden Bilder Tintorettos aus dessen ganzem Werk am nächsten stehen, scheint zugunsten einer Aufschlitzung des Raumes der Gassenboden überhöht, gleichsam aufgeklappt. Wir können dieses Prinzip noch in andern Bildern Tintorettos beobachten, so bei der „Hochzeit zu Kana" (1561) für Sta. Maria della Salute in Venedig. Hier wird der Mittelpunkt der ganzen Handlung, die Figur Christi, weit in der Tiefe, am Ende des die exzentrische Bildachse bildenden Tisches, angeordnet. Alle Linien laufen in dem Augpunkt über dem Haupte Christi zusammen. Aber auch die reine Landschaft wurde dem manieristischen Willen zur Bildung von Tiefenräumen unterworfen: Die Landschaften Corregios zeigen das in folgerichtiger Entwicklung ebenso wie die Tintorettos, auf dessen „Erhöhung der ehernen Schlange" (Venedig, Scuola di San Rocco, 1576) eine Tiefengasse von der vorderen Bildkante bis zur eigentlichen Hauptszene des Moses neben dem Kreuz der Schlange im Hintergrund vorstößt.

Selbst Bilder in ausgesprochenem Querformat, wie die „Schlacht am Taro" (München, Alte Pinakothek, 1579) und die „Eroberung von Parma" (ebendort, 1580) zeigen dieselbe Tiefengasse im Landschaftsraume.

So ist für die Raumdarstellung in der Malerei ebenso wie in der Bühnendekoration der Entwicklungsweg in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts der vom Querraum zum Tiefenraum. Dabei ist jedoch zu bedenken, daß die erste Ausbildung einer übersteigerten Tiefenachse in der Malerei bereits mit den dreißiger Jahren auftritt und um die Jahrhundertmitte schon überall üblich ist. Die Gestaltung des Tiefenraumes in perspektivischen Scheingassen auf der Bühne setzt sich jedoch erst eine Generation später, in den achtziger Jahren, bei Buontalenti und Scamozzi durch. Auch die manieristische Bühnendekoration entwickelt sich erst in einer Spätphase des Stiles (74). Die Verlegung von Hauptszenen in den Mittelgrund, das Vor- und Rückwärtsfluten von Figurengruppen im Bilde finden ihre Parallele in den Möglichkeiten der Periaktenbühne, die ähnliche Bewegungen im Tiefenraum erlaubt. Beide in ihrer Vollendung erst dem Barock vorbehaltenen Grundprinzipien sind wesentliche Errungenschaften des manieristischen Theaters.

ANMERKUNGEN

1) „Theatergeschichtliche Forschungen", gegr. von Berthold Litzmann, hrsg. von Julius Petersen. Leopold Voß-Verlag, Leipzig.
Besonders zu beachten: Günter Schöne, „Die Entwicklung der Perspektivbühne von Serlio bis Galli-Bibiena nach den Perspektivbüchern." Theatergesch. Forsch., Bd. 43, Leipzig 1933.
„Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte." Berlin, Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte.
Hans Heinrich Borcherdt, „Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance", Leipzig 1935.
Willi Flemming, „Das Jesuitentheater in Ländern deutscher Zunge". Berlin 1923.
Nicola Sabattini, „Pratica di Fabrica Scene è Maschine ne Teatri". Übersetzt und mitsamt dem Urtext hrg. von Willi Flemming. Weimar 1926.
„Deutsche Literatur", Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen, hrsg. (u. a.) von Heinz Kindermann. Verlag Reclam. Reihe Barock, Flemming.

2) Constantin Dubech, „Histoire générale illustrée du théâtre", 4 Bde. Paris 1929.
Josef Gregor, „Weltgeschichte des Theaters. Mit einem Bilderanhang. Zürich 1933.
Josef Gregor, „Denkmäler des Theaters. München-Wien 1924.
Karl Niessen, „Das Bühnenbild". Ein kulturgeschichtlicher Atlas. Bonn 1927.
Ferner zu beachten: „Die Schaubühne", hrsg. von Karl Niessen.

3) Robert Haas, Handb. d. Musikw. Bd. 4, 1928, „Die Musik des Barocks". Bd. 5, 1931, ..Aufführungspraxis der Musik". Beide Bände mit reichen Bildbeigaben, die quellenmäßig nachgewiesen werden.

4) M. Semper, „Theater". Handb. d. Architektur, IV. Teil, 6. Halbband, Heft 5, Stuttgart 1904.
Martin Hammitzsch, „Der moderne Theaterbau, der höfische Theaterbau", Diss. d. Techn. Hochschule Dresden, ersch. in Berlin 1906.

5) Eduard Flechsig, „Die Dekorationen der modernen Bühne in Italien von den Anfängen bis zum Schluß des 16. Jahrhunderts". Dresden 1894.
Wolfgang Kautzsch, „Das Barocktheater im Dienste der Kirche. Die theatralische Raumkunst des Barock in ihren Hauptphasen (1550—1790). Ein Versuch." Diss. Leipzig 1931.
Giulio Ferrari, „La Scenografia italiana". Milano 1902.
Valerio Marinanai, „Storia della Scenografia Italiana". Firenze 1930.
Corrado Ricci, „La Scenografia Italiana". Milano 1930.
Paul Zucker, „Die Theaterdekoration des Barock". Berlin 1925.
Paul Zucker, „Die Theaterdekoration des Klassizismus". Berlin 1925.

6) Dagobert Frey, „Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung". Augsburg 1929.

20) Vgl. Borcherdt, op. cit. S. 94.

21) Vgl. Borcherdt, op. cit. S. 40 und Anm. 68. — Frey, op. cit. S. 193.

22) Vgl. Flechsig, op. cit. S. 22 f. — Borcherdt, op. cit. S. 95.

23) Vgl. Flechsig, op. cit. S. 39 f. — Frey, op. cit. S. 222.

24) Vgl. Borcherdt, S. 98 und Anm. 176 und 177.

25) Vgl. dazu H. Egger: „Entwürfe Baldassare Peruzzis für den Einzug Karls V. in Rom." Jahrb. d. Kunstsammlung d. ah. Kaiserh. 1902.
Borcherdt, S. 96 ff.

26) Vasari-Milanesi IV, S. 600, 601, 640.

26a) Florenz, Uffizien. Dissegni di Archit. Tao. XLI.

27) Betr. Giulio Romano vgl. Alessandro d'Ancona, „Origini del Teatro italiano", II. (1891) S. 432.
Borcherdt, op. cit. S. 112.
Flechsig, op. cit. S. 28.
Betr. Zeichnungen für die „Bacchides" des Plautus s. Borcherdt, Abb. 70/71.

28) Sebastiano Serlio, „Regole generali di Architettura ...". Venedig 1545 (franz. Ausg. Paris 1545), Bd. II. Hier auch ausdrückliche Bezugnahme auf Raffael, Genga, Romano. — Betr. der Übernahme von Materialien aus dem Nachlaß seines Lehrers Peruzzi s. Vasari-Milanesi IV, S. 606/607.

29) Vgl. z. B. Borcherdt, op. cit. passim.

30) Die Tätigkeit Aristotile da San Gallos als Theaterarchitekt ist nach Originalzeichnungen nicht faßbar, doch liegen gerade in seinem Falle ziemlich eingehende Berichte Vasaris vor, der als junger Gehilfe noch an den Inszenierungen der dreißiger Jahre mitgewirkt hat (vgl. Vasari-Milanesi, Bd. VI, S. 437 ff.). Danach können wir annehmen, daß Aristotile da San Gallo sehr oft mit Inszenierungen beschäftigt war. So stattete er mit Andrea del

Sarto eine Komödie „Mandragorla" aus. In die Jahre nach 1527 fallen folgende Inszenierungen: Im Auftrage der Kongregation der „Fanciulli della Purificazione" von S. Marco eine biblische „Tragikomödie" von G. M. Primerani: „Tamar"; in den Gärten des mediceischen Palastes ein ähnliches religiöses Drama desselben Dichters: „Joseffo accusato." Die Inszenierung gefiel dem Herzog Alessandro Medici so gut, daß er Aristotile mit der Festausstattung für seine Hochzeit mit Margarethe von Parma betraute, wofür u. a. auch die Komödie Lorenzio Medicis, „L'Alidosio", als Festaufführung inszeniert wurde. Vasari berichtet von den Auseinandersetzungen zwischen Autor und Inszenator während der Vorbereitungen zu dieser wegen ihrer besonderen Schönheit hervorgehobenen Inszenierung: sie stellte ein Forum mit einem großen Triumphbogen dar. — Nach Vasari „übertraf sich Aristotile selbst" in der Ausstattung für die Komödie „Il Commodo" während der erwähnten Hochzeitsfeierlichkeiten für Cosimo und Eleonora von Toledo. Hierzu war der große Hof des Medici-Palastes eigens als Theater hergerichtet, die Wände waren verschalt mit großen Darstellungen aus der Geschichte des Hauses Medici. Darüber waren die Wappen der verschwägerten Familien angebracht sowie eine Imprese, die jeweils auf denjenigen Bezug nahm, der in dem Gemälde darunter verherrlicht war. So befand sich über der Darstellung der Krönung Karls V. durch Papst Clemens (Giulo Medici) eine Schlange, die sich selbst in den Schwanz beißt, gemalt von dem Sarto-Schüler Domenico Conti, der damit wenig gefiel. Am meisten aber wurde die eigentliche Szenerie bewundert; sie stellte im Prospekt die Stadt Pisa dar mit Straßen und Palästen, vor allem aber mit dem Dom, dem schiefen Turm und dem Baptisterium: die erste Vedute auf der europäischen Bühne!
Vgl. zu alledem: Giambullari, „Apparato et feste nelle nozze dello Illustr. Signor Duce di Firenze, e della Duchessa sua Consorte, con le sue stanze, Madriali, Comedia e Intermedii in quelle recitati". Firenze MDXXXIX.

31) Vgl. hierzu: Alfred von Reumont, „Geschichte Toscanas seit dem Ende des Florentinischen Freistaates", 2 Bde. Gotha 1877. Kap. 7—9, S. 159 ff.
Ferner die Literaturangaben und Aufsätze in der Encyclopädia Italiana, passim.

32) Zum vorhergehenden betr. Vorbereitungen und zum folgenden betr. Abfolge der Festlichkeiten vgl.: 1. „Descrizione dell'Entrata della Serenissima Reina Giovanna d'Austria e dell'apparato fatto in Firenze nella venuta et per le felicissime Nozze di S. Altezza et dell'Illustrissimo et Excellentissimo S. Don Francesco de'Medici . . ." scritta da Domenico Mellini . . . in Fiorenca, appresso i Giunti MDCLXVI. 2. Vasari-Cini, „Descrizione dell'Apparato fatto in Firenze per le Nozze dell'Illustrissimo et Excellentissimo Don Francesco de'Medici, Principe di Firenze e di Siena e della Serenissima Regina Giovanna d'Austria", abgedr. in Vasari, Opere, publ. da Milanesi, Bd. 8, Anh. (zu beachten hier das Avertimento S. 519). 3. Lasca: „Descrizione dell'Apparato della Comedia et Intermedii d'essa recitata in Firenze, il Giorno di S. Stefano l'anno 1565, nella grand sala del Palazzo di S. Ecc. Illustr. Nelle Reali Nozze . . . Ristampata, con nuova aggiunta, in Firenze, apresso i Giunti MDCLXVI.
Vgl. ferner Vasari „Lettere", Edition Frey, S. 389 ff. Vasari, „Le Vite" Ed. Frey.
Kallab, „Vasari-Studien" in Quellenschriften zur Kunstgeschichte, N. F. Bd. 15, Nr. 372/373.
Agostino Lapini, „Diario Fiorentino", publ. von G. O. Corazzini. Firenze 1900. S. 142 f.
Das umfangreiche, verstreute Quellenmaterial für die Geschichte der Festvorbereitungen und die Ausschmückung der Stadt hat an Hand neu herausgegebener Briefe Borghinis und Vasaris und im Vergleich mit den dazugehörigen erhaltenen Skizzen gesichtet und zu einer zusammenfassenden Darstellung verarbeitet:
Principe Piero Ginori-Conti in seiner Veröffentlichung: L'Apparato per le Nozze di Francesco de'Medici è di Giovanna d'Austria nelle Narrazione del tempo", Firenze, Olschki 1936. Dort auch ausführliches Register der zahlreichen Mitarbeiter Vasaris an diesen Festinszenierungen, nach Originalquellen wiedergegeben. Die besondere Bedeutung der Intermedien und ihrer Dekorationen in diesem Festprogramm und der sich daraus ergebende wesentliche Anteil Vasaris an der Entwicklungsgeschichte der Theaterdekoration wurde bisher nirgendwo berücksichtigt, auch dort nicht, wo evtl. einige der Beschreibungen erwähnt wurden.

33) Nach dem ausführlich jede Gruppe des Umzuges beschreibenden „Discorso sopra la mascherata della genealogia deyl'iddei de'gentili . . .", Florenz Giunti 1565, handelt es sich um folgende 21 Abteilungen des Festzuges: Carro primo, di Demogorgone. — Carro secondo, di Cielo. — Carro terzo, di Saturno. — Carro quarto, del Sole. — Carro quinto, di Giove. — Carro sesto, di Marte. — Carro settimo, di Venere. — Carro ottavo, di Mercurio. — Carro nono, della Luna. — Carro decimo, di Minerva. — Carro undicesimo, di Vulcano. — Carro dodicesimo, die Giuone. — Carro tredicesimo, die Nettunno. — Carro quattordicesimo, dell'Oceano et di T'ethyde. — Carro quindicesimo, di Pan. — Carro sedicesimo, di Plutone et di Proserpina. — Carro dicassettesimo, di Cybele. — Carro diciottesimo, di Diana. — Carro dicianovesimo, di Cetere. — Carro ventesimo, di Bacco. — Carro ventunesimo, di Jano.

34) Wir besitzen heute drei verschiedene Serien von Zeichnungen, die unmittelbar mit Vasaris Vorbereitungen zur „Genealogia degli Dei" in Verbindung zu setzen sind: 1. Zwei Bände zusammengehöriger Zeichnungen in den Uffizien, Dis. Nr. 2666—2945, zusammen 279 Blätter; laut Inschrift in Vol. I. sind diese beiden Zeichnungsbände seit 1780 aus der ehemal. Großherzogl. Privatbibliothek, der Palatina, in die Bestände des Kabinettes der Uffizien überführt, woselbst sie von jeher als Vasari-Zeichnungen inventarisiert sind. Die Zeichnungen stimmen genau mit Reihenfolge und Zusammensetzung der Gruppen des Festzuges überein, weisen jedoch Lücken auf. 2. Unter der Signatur C. B. 3. 53 der Nationalbibliothek Florenz befinden sich zwei Bände mit 260 Kostümzeichnungen unter der Bezeichnung „Parigi". Diese Signatur ist irrtümlich. Parigi sind m. E. nur sechs Zeichnungen dieses Sammelbandes mit Bestimmtheit zuzuweisen. Die übrigen Zeichnungen stammen, wie wir noch später sehen werden, von verschiedenen Meistern. Die Zeichnungen des ersten Bandes sind in Verbindung mit Vasari zu setzen, und zwar stimmt diese kleinere und ebenfalls lückenhafte

Folge in sämtlichen Details der Figurinen mit den Uffizienblättern überein. Bei der außerordentlichen Qualität und Frische dieser Blätter erscheint es glaubhaft, Vasari als Autor anzunehmen. Dr. Gertrud Bing hat in einem kritischen Vergleich der beiden Folgen mit den Quellen (beigeheftet im Manuskript d. Vol. I. C. B. 3. 53) ebenfalls diesen Standpunkt eingenommen. Sie kommt sogar zu der Annahme, daß diese Folge die allein originale von Vasaris Hand sei, der gegenüber man die beiden Bände der Uffizien für Kopien halten müsse. Davon abgesehen, daß es nicht glaubhaft ist, anzunehmen, der Großherzog sei mit einem Konvolut Nachzeichnungen abgespeist worden, steht zu bedenken, daß die Uffizienblätter bei weitem gleichmäßiger durchgezeichnet, sorgfältiger ausgeführt und einheitlicher laviert sind, was auf eine Hand allein schließen läßt. Die Lavierungen gleichen außerordentlich denen der Originalzeichnungen Vasaris in den Uffizien. Dagegen zeigt die rein zeichnerische Behandlung der Folge in der Nationalbibliothek größte Unregelmäßigkeiten, sehr wechselnde Lavierungen, teilweise flüchtige Vorzeichnungen in Blei. Es finden sich auf den Blättern außerdem schriftliche Zusätze von verschiedener Hand. Ferner sind die einzelnen Gewandteile der Figurinen meistens durchnumeriert; diesen Nummern entsprechend befinden sich seitlich Listen von Stoff- und Farbenangaben. Bei der auffälligen Gleichheit des Duktus im Lineament dieser Folge und der Uffizienblätter neigt der Verfasser zur Annahme, daß es sich hier um ein von Vasari vorgezeichnetes Handexemplar für die Schneiderkammer gehandelt hat, bei dem zwar alle Formen detailliert erkennbar und daher von Vasari selbst entworfen werden mußten, wo es aber auf saubere und gleichmäßige Zeichnung nicht in dem Maße ankam wie in den Präsentbänden der Uffizien, in denen sich außer sauberer Beschriftung der einzelnen Blätter keine weiteren Zusätze befinden. 3. Die vollständigste Serie von Figurinen zur „Genealogia" ist in der Florentiner Nationalbibliothek unter der Signatur II. I. 142 Ms. Follini erhalten. Bis auf kleine Abweichungen entsprechen diese Zeichnungen den beiden vorigen Folgen. Es werden hier Figurinen des Festzuges überliefert, die in den beiden anderen Folgen verloren sind. Die Serie II. I. 142 gleicht den Uffizienblättern, so z. B. in der Darstellung der Figurine „La Pace" (C. B. 3. 53 Bl. 108 — Dis. Uffiz. Bl. 33 — II. I. 142 Bl. 81), wo das sehr unterschiedliche Standmotiv und die Haltung des Kindes zwischen C. B. 3. 53 Bl. 108 und Dis. Uffiz. Bl. 33 analog der Uffizienzeichnung wiedergegeben sind. Derartige Einzelheiten lassen bei der schlechten, kraftlos-qualligen Zeichnung darauf schließen, daß man in dieser Folge eine schwache Replik der ursprünglich ganzen Serie des Vasarischen Dedikationsexemplares zu sehen hat.

35) Vgl. Haas IV. S. 18/19. — H. Kretzschmar, „Geschichte der Oper", in Kl. Handbücher der Musikgeschichte, Bd. VI, S. 26 ff. — Borcherdt, op. cit. S. 105/106.

36) Nach Ginori-Conti, op. cit. 72, maß der Vorhang 22 × 16 bracc. Die Vorstudie, angelegter Karton mit Farbhöhungen, hängt im Studiensaale des Kabinettes der Uffizien (0,60 × 1,39 m), Signatur-Nr. 11 074, categ. II, und ist datiert und signiert „Federicus Zuccarus fe. a. s. MDLXV etatis suae XXV."

37) So z. B. Daniele Barbaro in seiner Vitruv-Ausgabe von 1556, auf die wir im Zusammenhange mit Palladios Verhältnis zum Theater noch zurückkommen werden.

38) Betr. Bronzino als Festgestalter erwähnt Vasari-Milanesi, VI S. 87, die Beteiligung an den Hochzeitsdekorationen von 1539; VI S. 90, Bronzinos Ausgestaltung der Tauffeierlichkeiten für Francesco de Medici; VI S. 445/446, seine Dekorationen für Komödien; VIII S. 618, seinen oben erwähnten Anteil an den Festen von 1565. — Vgl. außerdem Ginori-Conti, op. cit. Appendix, V S. 124 ff. — Thieme-Becker V (bearb.: Schaeffer). — Venturi, IX 6, S. 3 und 15. — Voß, „Malerei der Spätrenaissance in Florenz und Rom", Berlin 1920, S. 216 und Abb. 71, wo eine Skizze aus dem sonst nicht erhaltenen Material von Bronzinos eigener Hand wiedergegeben ist.

39) Vgl. K. Kusenberg, „Le Rosso", Paris 1931. — L. Dimier, „Le Primatice", Paris 1900.

40) Die im folgenden gegebene Übersicht soll ein erstmaliger Versuch sein, die Bedeutung Buontalentis für die Entwicklungsgeschichte der künstlerischen Bühnen- und Festgestaltung in knappster Form darzulegen. Um den hier gegebenen Rahmen nicht allzusehr zu überschreiten und die Ausführungen mit kritischen Detailstudien nicht allzusehr zu belasten, hat sich der Verfasser bewußt darauf beschränkt, von dem Bildmaterial nur das Wesentlichste zu besprechen und auf Quellen und alle sonstige Literatur nur mit kürzesten Hinweisen einzugehen. Die überragende Bedeutung Buontalentis für den mediceischen Kunstkreis und das gesamte Material für des Meisters Anteil an der Entwicklungsgeschichte der Theaterkultur beabsichtigt der Verfasser in einer besonderen Veröffentlichung demnächst eingehend zu behandeln.

41) Vgl. dazu: Loni Ernst, „Manieristische Florentiner Baukunst", Diss. Köln 1931, S. 25 ff.; ferner: A. E. Brinckmann, Handbuch der Kunstwissenschaft „Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern", Potsdam 1929; auch Thieme-Becker, als knappe Übersicht.

42) Unter den Pretiosen der Sammlung kostbarer Prunkgefäße in der mediceischen Schatzkammer befindet sich ein herzförmiges Lapislazuligefäß mit goldenen Henkeln, dessen Zuschreibung für Buontalenti gesichert ist. Eine Vorzeichnung dazu in den Uffizien.
Vgl. dazu Rusconi-Hohenemser, „Il museo degli argenti in Firenze", S. 6, Abb. S. 34. — Betr. Buontalenti als Goldschmied und Emailleur vgl. auch den Brief in Gaye, „Carteggio inedito . . .", Bd. III S. 224, Nr. CXCIX.

43) Uffizien, Cab. d. Dis., Nr. 7059. — Das Blatt läßt sich mit Sicherheit keiner bestimmten Inszenierung Buontalentis zuweisen.

44) Vgl. A. Nicoll, „The development of the Theater", London 1927. Abb. 90—95.

45) Vgl. zeitgenössische Literatur:
1. De'Rossi: Descrizione dell'Apparato e degl'Intermedi. Fatti per la Commedia rappresentata in Firenze. Nelle nozze de'Serenissimi Don Ferdinando Medici, e

Madama Christina di Loreno, Gran Duchi di Toscana. In Firenze per Anton Padovani. MDLXXXIX.

2. Pavoni: Diario descritto da Giuseppe Pavoni delle feste celebrate nelle solennissime nozze delli Serenissimi Sposi, il sig. Ferdinando Medici e la signora . . . nel quale con brevità si esplica Torneo, la Bataglia navale, la Commedia con gli Intermedi; et altre feste occorse di giorno in giorno per tutto il di'15 di Maggio MDLXXXIX. . . . Stampato in Bologna nella Stamperia di Giovanni Rossi . . .
3. Cavallino da Viterbo: Raccolta di tutte le solennissime Feste nel Sponsalizio della Serenissima Granduchessa di Toscana fatte in Fiorenza il mese di Maggio 1589 . . . In Roma, Appresso Paolo Blado Stampatore Camerale 1589.
4. Benacci: Le ultime feste et Apparati superbissimi fatti in Fiorenza nelle Nozze del Serenissimo Gran Duca di Toscana. In Bologna per Allesandro Benacci 1589.
5. Raffaello Gualterotti: Descrizione del regale Apparato per le nozze della Serenissima Madama Christiana di Loreno moglie del serenissimo Don Ferdinando Medici III Granduca di Toscana . . . in Firenze, appresso Antonio Padovani. 1589.
6. Vittoria Baldini: Li sontuosissimi Apparecchi, Trionfi e Feste fatti nelli Nozze della Gran Duchessa di Fiorenza . . . et la Descrittione de gl'Intermedii rappresentati in una Commedia nobilissima stampata in Fiorenza et in Ferrara per Vittoria Baldini. Et ristampata in Venezia per Ludovico Larduccio 1589.

Wie aus den verschiedenen Erscheinungsorten dieser Festbeschreibungen hervorgeht, erregten die Feste von 1589 in ganz Italien höchstes Interesse. In diesem Zusammenhange sei noch erwähnt, daß im Anschluß an die Beschreibung des Gualterotti, die ihrerseits bereits in einigen Stichen die Triumphbögen und Straßendekorationen wiedergibt, eine gesonderte Folge von Stichen des Orazio Scarabelli erschien, die außer den Festaufbauten auch eine Darstellung der Seeschlacht und der Sbarra im Hofe des Pitti wiedergibt, außerdem die Intermedienszenen nach Epifanio d'Alfiano. Exemplare: British Museum und Staatliche Kunstbibliothek Berlin.

46) Vgl. Aby Warburg in „Atti dell'Accademia del R. Istituto musicale di Firenze, Bd. 33, 1895: I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589. — Dieser überaus gehaltvolle Aufsatz behandelt vor allem das erste und dritte Intermedium in seiner geistesgeschichtlichen Bedeutung unter dem Gesichtspunkte des Warburgschen Arbeitsprogrammes und seiner Studien zur Geschichte der Erneuerung der antiken Kunst- und Geisteswelt in der Renaissance; die anderen Intermedien und Festausstattungen Buontalentis sind indes nicht behandelt worden. Neuerdings wurde der Aufsatz neu herausgegeben (mit erweitertem Kommentar und Appendix des ursprünglichen deutschen Textes) von Gertrud Bing in A. Warburg, Gesammelte Schriften, I. Die Erneuerung der heidnischen Antike, Leipzig 1932, S. 259 ff., Anm. S. 394—441. — Die sorgfältige Herausgabe durch Gertrud Bing erhält besonderen Wert in der Beigabe von Auszügen nach dem Tagebuch „Memorie e Ricordi di Girolamo Serjacopi, Provveditore del Castello di Firenze" (S. 397 ff.).

47) James Laver, „Stage Designs for the Florentine Intermezzi of 1589". The Burlington Magazine, Juni 1932. — Die kurze Darstellung lehnt sich gänzlich an die Publikation Bing-Warburg an, ohne nähere kritische Vergleiche mit Quellen und Zeichnungsvorlagen.

48) Florenz, Biblioteca Nazionale, Palatina: C. B. 53, 3, Bd. II, fol. 1—37, 74. Die beiden Bände enthalten zusammen 260 Blätter unter dem irrtümlichen Titel „Giulio Parigi". Außer einem Teil der bereits erörterten Vasari-Zeichnungen befinden sich Figurinen verschiedener Hand darunter. Auf Parigi sind m. E. nur die Blätter 39 und 40 (wahrscheinlich für die Guerra d'Amore von 1615) und die Blätter 95—97 zurückzuführen (letztere wahrscheinlich in Zusammenhang zu setzen mit der Inszenierung zum „Solimano" 1620). Über die Identifizierung der einzelnen Kostümvorlagen mit den Figuren der Intermedien und die Vergleiche der Randbemerkungen auf diesen Blättern mit den Angaben der Guarderoba Medicea des Florentiner Staatsarchives vgl. Bing-Warburg S. 426/427, 406/408, 275 und 299.

49) Warburg hat irrtümlich nach dem Stiche Caraccis 14 Sirenen gezählt, es sind jedoch 12, was mit dem Londoner Blatte genau übereinstimmt. Ferner sind auf dem Stiche bei aller Ungenauigkeit immerhin 15 Eroi im Himmel zu erkennen, auf der Zeichnung infolge der flüchtigen Strichführung nur 11. — Während also einerseits die Verläßlichkeit und Zusammengehörigkeit der Caracci-Stiche mit den Londoner Blättern erhärtet wird, erhebt sich ein Zweifel, ob die bei Warburg zitierte Liste der Darsteller die endgültige Besetzung ausgemacht hat.

50) Es bleibt dabei zu betonen, daß sich die Schaffensdauer Buontalentis und damit die Entwicklung des Florentiner Manierismus zeitlich erheblich mit den Anfängen des Barocks in Rom überschneidet, was auf die Bedeutung des Manierismus als eines Sonderstiles auch neben dem frühen Barock, nicht nur als eines Bindegliedes zwischen Renaissance und Barock, rückschließen läßt.

51) Daß das „Teatro Olimpico" erst in den Jahren 1580 bis 1584 erbaut wurde, hinderte niemanden daran, es unter Berufung auf den Charakter seiner Architektur der Renaissance einzuordnen. So behandelte Gregor („Weltgeschichte", S. 187/188) diese Entwicklungsstufe sogar vor Serlio! Kunstgeschichtlich erscheint nach den folgenden Ausführungen eine derartige Hintansetzung der historischen und formalen Entwicklungsprobleme unmöglich. Vgl. auch dazu G. Franceschinis kl. Publikation „Il Teatro Olimpico del Palladio in Vicenza artistica illustrata" 1930.

52) Vgl. Bodo Ebhardt, „Die zehn Bücher der Architektur des Vitruv und ihre Herausgeber", Berlin, o. J. S. 46 ff.

53) So Gregor in „Weltgeschichte . . .", S. 187.

54) Das „koloristische Element" und die manieristischen Vertikalen hat schon Riegl als wesentlich für die Architektengruppe Sammicheli-Sansovino-Palladio herausgestellt. Gerade Riegl wies anläßlich seiner Betrachtung der Basilika des Palladio in Vicenca darauf hin, daß ein „weit ernsterer Sinn, schon mehr im barocken Geiste" hier herrsche. Vgl. Alois Riegl, „Die Entstehung der Barockkunst in Rom", Wien 1923, S. 66 ff.

55) Über das Verhältnis Palladio-Scamozzi und die Entwicklung des Anlagetyps von Sabionetta vgl. Kautzsch, op. cit. S. 31 ff., Borcherdt S. 110 ff.; Tommaso Buzzi in „Dedalo", Bd. VIII, 1928, S. 488 ff.; Schöne, op. cit. S. 17/18.

55a) Vergleicht man Schnitt und Grundriß des Bühnenteils in Scamozzis Gesamtentwurf für Sabionetta, so fallen ganz bestimmte Momente auf. Nach dem Grundriß sind Auftrittsmöglichkeiten aus den ansteigenden Häuserzeilen in der vorderen Spielzone nur noch vom Zuschauerraum, in der weiteren Bildtiefe dagegen links und rechts hinter der zweiten Hausfront gegeben. Dementsprechend konnten die „Comici" aus den tiefer gelegenen Umkleideräumen auf Treppen den ansteigenden Bühnenboden von hinten besteigen, außerdem waren die Dekorationswände zu umgehen. Die Bühnentiefe ist also mindestens zur vollen Hälfte praktikabel. Unklar bleibt, ob die im Schnitt dargestellte, in dreiviertel Bühnentiefe das Podium erreichende Treppe eine direkte Auftrittsmöglichkeit von der Mitteltür des Umkleideraumes, aus der Bühnentiefe also, angeben, oder ob sie die im Grundriß angebenen seitlichen Treppen andeuten soll. Im Grundriß ist keine Mitteltreppe angegeben. Die Seitentreppen aber sind gewendelt, was wiederum aus der Treppe im Schnitt nicht hervorgeht.

56) Vgl. Hans Willich, „Giacomo Barozzi da Vignola", Straßburg 1906, S. 114—124, Fig. 29/30. — Betr. Vignolas literarischer Tätigkeit ebendort S. 158 ff. — Das Werk hieß: „Le due regole della prospettiva pratica" und erschien in Rom 1583.

57) Vgl. die illustrierte Beschreibung dieser Feste: Descrizione delle feste fatte nelle reali Nozze de'Serenissimi Principi di Toscana D. Cosimo de'Medici e Maria Maddalena, Archiducessa d'Austria. In Firenze, appresso I Giunti, 1608. — Die Beschreibung zeigt, daß das mediceische Festprogramm im wesentlichen seit den Buontalenti-Festen keine Abänderung mehr erfuhr. Das Schema ist in dieser Form von Florenz ausgehend vorbildlich für alle europäischen Höfe geworden: Am 15. Oktober Einzug der Erzherzogin, Aufstellung des Zuges, Impresen, Straßendekorationen wie 1565 und 1589. Am 19. Oktober große Galatafel, mit Konzert von 200 Musikern, Wolkenerscheinungen im Saal, dessen Tische in Hufeisenform so angeordnet sind, daß eine Mittelachse des Parketts für Ballette frei bleibt, für die eine rückwärtige Prunkestrade mit der Galatafel der Fürstlichkeiten den Querprospekt abgibt. Ringsum die Estraden für alle lediglich zum Zuschauen eingeladenen Nobili, ausdrücklich „Teatro" genannt, woraus hervorgeht, daß man die gesamte Anordnung durchaus als theatralisches Schauspiel empfand. — Am 28. Oktober wurde auf der Ponte della Trinita ein Kampf zwischen Türken, Giganten, Mohren usw. ausgefochten von den Edlen Pisas gegen die Edlen von Florenz. Am Tage vorher war das übliche Ringelstechen auf der Piazza Sta. Croce gewesen, ebenfalls mit theatralischen Umzügen und einer Auffahrt von Prunkwagen, u. a. die vier Winde darstellend. Am 3. November fand die Argonautika, ein Wasserkampfspiel, auf dem Arno statt, ein Novum in den europäischen Festprogrammen, schulbildend für Rom, Paris und Wien. — Außerdem fanden mehrere Madrigal-Ballett- und Komödienaufführungen statt: „Ballo di venti", „Notte d'amore" und, am 26. Oktober, das Hauptereignis der Festlichkeiten, Komödie und Intermedien des „Giudizio di Paride" in der Inszenierung Giulio Parigis.
Welchen Wert man in ganz Europa diesen Medici-Festen und ihrer künstlerischen Ausstattung beimaß, beweist die Tatsache, daß schon im gleichen Jahre eine französische Beschreibung erschien: „Le magnifique carrousel faict sur fleuve Arno à Florenca." Nicolas Bouquet, Paris 1608.

58) Text von Salvadori, Musik vom Hofmusikmeister der Medici: Cagliani. Das Werk wurde aufgeführt anläßlich der Hochzeit Odoardo Farneses mit Margherita von Toscana.
Vgl. Solerti, „Origni del melodrama", Turin 1903, S. 246.
Vgl. Gregor, „Weltgeschichte . . .", S. 395.
Vgl. Abb. bei Zucker, op. cit. Taf. 3.

59) Beispiele dafür sind Wadham College, 1610—1613, und Saint John in Leeds, 1634.

60) Eine große Zahl von Originalentwürfen und Skizzen besitzt die reichhaltige Sammlung des Herzogs von Devonshire. Simpson und Bell haben in ihrem kritischen Katalog diese wichtigen Zeugnisse geordnet und in Auswahl auch reproduziert (Percy Simpson und F. C. Bell: „Designs by Inigo Jones", Oxford 1924). Es ist dabei gelungen, viele Entwürfe und Figurinen wieder mit den Stücken, für die sie Jones schuf, in Verbindung zu bringen. So ist, was die sachlichen und historischen Angaben betrifft, in diesem Werk eine grundlegende Arbeit geschaffen worden, auf die man immer zurückgreifen wird. Vgl. ferner: O. Fischel, „Inigo Jones und der Theaterstil der Renaissance", Vorträge der Bibliothek Warburg, 9, 1931/32, S. 103 ff. — Im übrigen ist Jones von deutscher Seite wenig beachtet worden. Gregor, in seiner „Weltgeschichte des Theaters", nennt ihn überhaupt nicht.

61) Über Furttembach vgl. Schöne, op. cit. S. 46 f., Hammitzsch, S. 21, Zucker, S. 16/17.

62) Vgl. nach Skizzen rekonstruierte Grundrisse bei Nicoll und Fischel.

63) Vgl. Rekonstruktion des Grundrisses bei Fischel nach Reinach.

64) Schon aus diesem Grunde können wir nicht mit Fischel übereinstimmen, wenn er die Bühnenbilder des Jones noch dem „Bühnenstil der Renaissance" zurechnet. Prinzipiell ist der Unterschied in der Raumauffassung des Bühnenbildes der Renaissance gegenüber dem der Spätrenaissance — um mit Fischel zu sprechen — doch zu groß, als daß man die räumlichen Bedingungen und Bestrebungen der Florentiner manieristischen Spätstufe ohne weiteres noch der Reliefbühne der Hochrenaissance zuordnen könnte.

65) Vgl. hierzu die Bibliographie bei Solarti: „Le origini del melodrama", Turin 1903, S. 229 ff. — Außerdem R. Haas, Handb. d. Musikw. V.

66) Simpson-Bell, die der Originalität ihres Landmannes naturgemäß relativ unkritisch gegenüberstehen, haben trotzdem in ihren Kommentaren eine ganze Reihe von Gegenüberstellungen gegeben, mit denen sie allerdings das

Gesamtproblem dieses für Jones so entscheidenden Einflusses keineswegs erschöpfend behandeln. Fischel geht diesem Problem und der damit verbundenen Frage nach der Originalität möglichst aus dem Wege.
Der Verfasser sieht seine Ansichten über die Einwirkungen der mediceischen Festinszenierungen auf Jones und die Fortentwicklung des manieristischen Bühnenkostümes bei den Festen am englischen Hofe voll bestätigt durch die ihm erst während der Drucklegung seiner Arbeit bekanntgewordenen, sehr detaillierten Untersuchungen von Allardyce Nicoll: Stuart Masques and the Renaissance Stage (London o. J.), vgl. bes. Kap. III und VI. (S. 28 und S. 154 ff.)

67) Wir zweifeln nicht daran, daß über die von Simpson-Bell angeführten Beispiele hinaus bei Kenntnis der Originalbestände noch wesentlich mehr wörtliche Entlehnungen festzustellen wären. Leider stellen S.-B. nur in den wenigsten Fällen Vorbild und Nachzeichnung einander gegenüber, auch geben sie nicht immer das italienische Vorbild an.

68) Von den Künstlern, die Jones entscheidend beeinflußt haben, ist besonders wichtig Jaques Callot. Da es sich hier aber nicht mehr um Einflüsse des manieristischen florentinischen Bühnenbildes, sondern vor allem um die florentinische Volksposse (Commedia dell'arte) handelt, werden wir darauf in anderem Zusammenhange zurückkommen.

69) Vgl. Dagobert Frey, Gotik und Renaissance, S. 112 ff.

70) Betr. Pocetti vgl. Voß, op. cit. S. 362.

71) Von verwandelbaren Tiefendekorationen wie bei Vasari hören wir in den Quellen über Bronzino nichts. Auch das spräche für ein Raumbild im Sinne der Bühne der ersten Jahrhunderthälfte.

72) Borcherdt, op. cit. Abb. 79. Vgl. Parigi im „Solimano", Abb. bei Gregor, op. cit. S. 393 unten.

73) Pevsner, Handb. d. Kunstw., „Barockmalerei in den romanischen Ländern", S. 60, verglich unzutreffend den aus typisch manieristischen Gebäuden gebildeten, azentralen Tiefenraum mit Serlios streng zentralperspektivischen Bühnenbildern.

74) In diesem Zusammenhange muß eine bloße Mutmaßung wie die Marianis, daß die Bilder Tintorettos „wahre Zeugnisse des gegenseitigen Einflusses von Malerei und Theater" (. . . „testimonia della reziproche influenze tra pittura e teatro"): „Scenografia italiana", S. 65, seien, abgelehnt werden. Im Gegensatz dazu möchten wir in der gemeinsamen Verpflichtung beider Künste gegenüber den Ausdrucksmitteln des Gesamtstiles Manierismus die Beziehung zueinander sehen.

INHALTSANGABE

VORWORT . . . . . Seite

EINLEITUNG . . . . . Seite

I. TEIL

Die Entwicklung der Theater- und Festdekorationen vom Ausgange der Renaissance bis zum spätbarocken Klassizismus

1. Die Theaterdekoration der Renaissance . . . . . Seite

Ihre Entwicklungsträger: Raffael, Peruzzi, Serlio. Die Entwicklung der Renaissancebühne im Vergleich mit Raum und Raumdarstellung, in Architektur und Malerei.

2. Die Fest- und Theaterdekoration des Manierismus . . . Seite

Die Bedeutung der mediceischen Hoffeste: Aristotele da San Gallo, Vasari, Bronzino. Die Feste des Jahres 1565. — Bernardo Buontalentis grundlegende Bedeutung für die Entwicklung des barocken Bühnenbildes. Die Feste von 1589 am mediceischen Hof. — Palladio. Scamozzi und die Bühne des Manierismus. — Die Parigi. Fortleben des Schulgutes Buontalentis und die Wendung der Bühnendekoration vom Manierismus zum Frühbarock. — Die Auswirkungen des Florentiner Bühnenstiles: Inigo Jones. — Die Entwicklung der Bühnendekoration in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, verglichen mit den räumlichen und kompositionellen Tendenzen in Architektur und Malerei des Manierismus.

3. Die Entwicklung der Theaterdekoration im Früh- und Hochbarock. Das 17. Jahrhundert . . . . . Seite

Aleotti, der Theaterbau von Parma und das Aufkommen des Kulissensystems. — Die Bedeutung der italienischen Oper für die Hoffeste des Barocks. — Giacomo Torelli. Die Ausreifung des italienischen Bühnenstiles und seine Wirkung auf Frankreich. — Santurini. Lodovico Burnacini. Die Brüder Mauro. Die Ausbreitung des italienischen Theaters in Süddeutschland und Wien. — Johann Oswald Harms, ein deutscher Bühnenmaler des Barocks. — Die französische Barockdekoration: Jean Bérain. — Die Commedia dell'arte und die Comédie italienne. — Das Barockkostüm.

4. Die Entwicklung der Fest- und Theaterdekoration im Spätbarock . . . . . Seite

Die großen Meister der barocken Dekoration: Die Familie Galli-Bibiena. — Letzte Ausbildung der barocken Dekorationsprinzipien. — Giuseppe Galli-Bibienas internationale Bedeutung. Seine Tätigkeit für Wien, München, Dresden und Berlin. — Filippo Juvara, ein unerkannter Großmeister der Barockdekoration. — Alessandro Mauro und die Barockfeste in Dresden.

5. Das Bühnenbild des Rokokos und des spätbarocken Klassizismus . . . . . Seite

Die späten Bibiena. — Vincenco dal Ré. Die Hoffeste von Neapel. — Antonio Jolli. — Pietro Righini. — Die Brüder Galliari in Mailand, Turin und Berlin. — Bartolommeo Verona, Theatermaler Friedrichs des Großen. — Fossati und Sacchetti: Die Wandlung der Rokokoszenerie zum frühen Klassizismus.

6. Die Entwicklung des Theaterbaues vom Hochbarock zum Klassizismus . . . . . Seite

Die Ausbildung des festen Theaterbaues. Vom Gelegenheits- und Platztheater zum Logenhaus. — Die Gestaltung der höfischen Theater. — Das klassizistische Theater: Neue Raumprobleme und Anlehnung an antike Bauprinzipien.

II. TEIL

Wechselwirkungen zwischen Theater und bildender Kunst im Barock

1. Die Entwicklung des barocken Inszenierungsstiles in seinem Verhältnis zur Architektur, Plastik und Malerei des Barocks Seite

Der Raum im Bühnenbild und Raumdarstellung in der Malerei. — Szenenarchitektur und Realarchitektur. Bernini, Fischer von Erlach, Pöppelmann. — Theatralische Scheinarchitekturen. — Über Grenzen und Möglichkeiten der Auswirkung des Theatralischen im Barock.

2. Die Darstellung des Motivs Theater in der italienischen Malerei . . . . . Seite

Über die Anfänge der Darstellung des Theaters. — Theater und Feste in der italienischen Malerei: Pannini, Guardi, Tiepolo und Kleinmeister.

3. Das Theater und die niederländische Genremalerei . . . Seite

Die holländischen Kleinmeister Duyster, Netscher und Laer. — Rembrandt und das Theater. — Cornelis Troost.

4. Die Darstellung des Theaters in der französischen Malerei. Watteau . . . . . Seite

Anfänge des Theatergenres bei Gillot. — Watteau und das Theater: Die theatralischen Ursprünge des „Embarquements"; die Welt der Comédie italienne und ihr Einfluß auf die „Fêtes galantes".

5. Die französischen Maler um und nach Watteau in ihrem Verhältnis zum Theater . . . . . Seite

Die Auswirkungen Watteaus bei Pater, Lancret und Boucher, Dietrici.

6. Antoine Pesne und sein Verhältnis zum Theater des friderizianischen Hofes . . . . . Seite

7. Die kulturhistorisch-soziologischen Voraussetzungen für das Theatergenre und die Entwicklung des Rollenporträts . . Seite

Die Maskeraden, das Liebhabertheater und die Theatralisierung der Feste an den Höfen des 17. und 18. Jahrhunderts. — Die Stellung der Gesellschaft des Rokokos zum Theaterkünstler.

8. Die Darstellung des Bühnenkünstlers und das Rollenporträt in der Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts . . . . . Seite

Das Porträt des Bühnenkünstlers in Italien. — Die Darstellung des Bühnenkünstlers in Frankreich: Raoux, van Loo, de Troy, Ch.-A. Coypel u. a. — Die Bedeutung des Bühnenkünstlers für die englische Malerei: Reynolds, Gainsbrough, Rommey, Lawrence, ihre Nachfolger und Nachstecher.

9. Architekturbild und Ruinenlandschaft des 17. und 18. Jahrhunderts in ihren Beziehungen zum Bühnenbild . . . . . Seite

Anfänge des Wechselverhältnisses zwischen Ruinenlandschaft und Bühne bei Ghisolfi, Burnacini, Harms. — Pannini. — Der Architekturprospekt: Fischer von Erlach, Giuseppe Galli-Bibiena, de la Joue, Mauro Gaspari. — Nicolo Servandoni. Seine Bedeutung für die Bühnendekoration, die Architekturmalerei und die Theatertheorie des 18. Jahrhunderts; Noverre. — Die Architekturphantasien der Orlandi, Bigari, Curti, Amigoni in ihren Beziehungen zum Bühnenbild. — Figuralkomposition und theatralisches Architekturbild: Ch. A. van Loo und J. G. Platzer. — Giovanni Battista Piranesi.

10. Wechselbeziehungen zwischen Bühneninszenierung und Graphik . . . . . Seite

Die verschiedenen Teilgebiete der Theatergraphik. — Jacques Callot und das Theater. — Die Illustrationsgraphik: Bérain, Cheauveau, Chodowiecki, Marot u. a. — Partitur-, Libretto- und Dramenillustration. — Zwischenstellung Coypels. — Die Augsburger Stecherschule unter dem Einfluß der Theaterdekoration: J. U. Kraus. — Die religiöse Illustration.

11. Die kirchliche Festdekoration, ihre Stellung zum Theater und ihre Auswirkung in der kirchlichen Kunst . . . . . Seite

Sakraltheater. — Die Dekoration der kirchlichen Oratorien. — Die „Heiligen Gräber" und Andachtsprospekte. — Kanonisations- und Feuerwerksgerüste, Kenotaphe und Katafalkdekorationen. — Pozzo und die Auswirkungen theatralischer Elemente in der kirchlichen Freskomalerei, vor allem Süddeutschlands.

Die Theatralisierung kirchlicher und absolutistisch-monarchischer Aktionen in ihrer Bedeutung für die geistige Haltung des Barocks.

ANMERKUNGEN . . . . . Seite

REGISTER . . . . . Seite

TAFELVERZEICHNIS . . . . . Seite

TAFELN . . . . . Seite

Lebenslauf

Am 27. September 1909 wurde ich in Lemgo (Lippe) als Sohn des Kaufmanns Wilhelm Tintelnot und seiner Ehefrau Ida, geb. Dreves, geboren.

Ich begann im Sommersemester 1929 mein kunstgeschichtliches Studium und wählte zu Nebenfächern Archäologie und neuere deutsche Literaturwissenschaft. Nacheinander war ich an den Universitäten München, Berlin, Wien und Breslau immatrikuliert, wo ich bei den Professoren und Dozenten Buschor, Frey, Holtzmann, Joachimsen, Kaufmann, Kehrer, Kutscher, Merker, Messerschmidt, v. d. Pfordten, Pinder, Reisch, Rose, Schlosser, v. Srbik, Stange, Swoboda, Weege, Wolters Übungen und Vorlesungen belegte. Ihnen allen bin ich zu viel Dank verpflichtet, ganz besonders aber meinem eigentlichen Lehrer und Förderer in den entscheidenden Breslauer Semestern, Herrn Prof. Dr. phil. Dr.-Ing. Dagobert Frey, der diese Arbeit anregte und mit stetem Interesse verfolgte.

Hans Tintelnot.